

Государственный  
музей искусств  
народов Востока

# НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIX



СА-708  
Н 34

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ НАУЧНОЕ ЦЕНТРАЛЬНОЕ УЧЕБНО-ИССЛЕДОВАТЕЛСКОЕ ЗАВЕДЕНИЕ  
"ИИЭИ" РАН

Государственный  
музей искусств  
народов Востока

# НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIX

Государственный  
музей искусства  
народов Востока  
0 № 55185



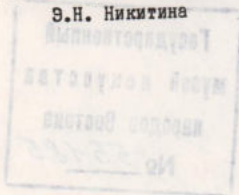
Москва  
"НАУКА"  
1988

Настоящий сборник посвящен исследованиям по теме  
"Скульптура в собрании ГМИНВ"

Печатается по решению  
Редакционно-издательского  
совета ГМИНВ

Редакционная коллегия

Н.С. Сычева, Н.А. Каневская,  
Э.Н. Никитина



© Государственный музей искусства народов Востока, 1988

Сборник "Научные сообщения ГМИНВ. Выпуск XIX" включает в себя ряд исследований, посвященных традиционной скульптуре. Большинство работ написано на материале музейных коллекций.

В отличие от статей предыдущего тематического сборника, освещающих в основном различные методы научной атрибуции произведений декоративно-прикладного искусства, исследования данного сборника затрагивают множество разнообразных проблем. Круг анализируемых памятников широк и многопланов. В него входят археологический материал, классическая скульптура, обрядовые формы пластического фольклора, городская ветвь народного творчества. Наблюдается несколько аспектов изучения скульптуры - историко-этнографический, художественный, иконографический, комплексный и т.д. Ценность ряда статей определяется изучением и введением в научный оборот новых материалов, многие скульптурные памятники публикуются впервые.

В этом плане особенно интересны статьи М.М. Бронштейна "Скульптурный декор на древнеберингоморских /древнеэскимосских/ изделиях из кости", Н.А.Гожевой "Резьба по дереву в системе архитектурного декора средневековых храмов Луангпхабанга", М.Б.Кохан "О некоторых видах храмовой деревянной скульптуры Северного Вьетнама" и Э.Н.Никитиной "Традиционная скульптура Бенгалии".

М.М. Бронштейн в своем исследовании обращается к малоизученному материалу, обладающему исключительной исторической и художественной ценностью. Предложенная им типология древнеберингоморских рельефных изображений представляет собой по существу первый опыт систематизации обширного археологического материала.

М.Б. Кохан на примере скульптур из собрания ГМИНВ останавливается на различии образов, художественных решений и технических приемов двух видов культовой деревянной скульптуры Северного Вьетнама.

Статьи Н.А. Токовой и В.Н. Никитиной основываются на материалах, собранных непосредственно на местах. Исследование Н.А. Токовой "Резьба по дереву в системе архитектурного декора средневековых храмов Луангпхабанга" связано с проблемой синтеза искусства; она рассматривает деревянную резьбу как элемент композиции храма, учитывая ее связи с архитектурой, скульптурой и живописью.

В.Н. Никитина в своей работе делает попытку комплексного изучения бенгальского пластического фольклора. Она анализирует традиционную скульптуру как обрядовую форму искусства, отмечая не только ее художественные ценности, но и функциональную значимость. Особое внимание автор статьи уделяет истокам формирования изобразительного фольклора городского типа, выступающего в общем русле народной художественной культуры.

Отдельная группа работ, написанная на материале коллекции музея, посвящена проблеме стилистических направлений и процессов стилиобразования в искусстве стран Востока и Африки. К ним относятся статьи П.А. Куценкова "Процесс стилиобразования в искусстве Западного Судана" и Н.П. Чукиной "К вопросу о типах пластической образности современной скульптуры Бахи".

Работа П.А. Куценкова отличается спецификой формулировки задачи исследования и содержит много оригинальных суждений. Она насыщена фактическим материалом и свидетельствует о прекрасном знании традиционного искусства и глубоком понимании его особенностей.

Н.П. Чукина в своем исследовании предпринимает попытку систематизировать современную баийскую скульптуру. Предлагаемая система классификации и ее терминология впервые вводится автором в научный оборот.

В статье "Опыт анализа буддийской металлической скульптуры с применением янтр из трактата "Шильпа Пракаша" Э.В. Ганевская останавливается на выявлении определенных закономерностей в соотношениях шести янтр из средневекового сочинения со скульптурными изображениями. Обобщение и систематизация полученных данных могут явиться основой для атрибуции и датировки отдельных памятников.

Статьи П.А. Куценкова "Скульптура Йорбуа из собрания ГМИНВ" и П.Д. Сахарова "К вопросу атрибуции грех индийских

каменных скульптур из коллекции ГМИНВ" представляют собой различные методы научной атрибуции скульптуры.

Публикация материала "К истории Государственного музея искусства народов Востока" /Документы ЦГА РСФСР/, подготовленная И.И. Рынниковой, продолжает раздел научных сообщений "Из истории музея", начатый в XII выпуске сборника. Автор этой научной публикации дополняет историко-архивный материал о создании и становлении музея в 1918-1924 гг., привлекая отсутствующие в архиве ГМИНВ документы, обнаруженные в Центральном Государственном архиве РСФСР.

Как уже говорилось, настоящий сборник - второй тематический выпуск "Научных сообщений" музея. Идея создания тематических сборников принадлежала Наталье Семеновне Сычевой, которая с сентября 1972 до 20 декабря 1986 года - для своей безвременной кончины, являлась научным секретарем музея. Она работала над структурным и композиционным решением XIX выпуска "Научных сообщений", была одним из его научных редакторов. Наталья Семеновна являлась инициатором издания "Научных сообщений ГМИНВ", была автором многих статей, напечатанных в сборниках. В 1969 г. уже в первом выпуске "Сообщений" была опубликована ее статья "Сравнительный анализ керамики из комплексов "А" и "Б" Кара-тепе в Старом Термезе".

Дальнейшая творческая биография Н.С. Сычевой была тесно связана с буддийским храмовым комплексом Кара-тепе в Старом Термезе. Она внесла большой вклад в его археологическое изучение. Как профессиональный археолог, она участвовала в определении научного направления раскопок. Наталья Семеновна выезжала в научные экспедиции на Кара-тепе в течение шести полевых сезонов, была организатором и руководителем музейного отряда, формировала коллекцию археологической керамики в музее.

Керамика, обнаруженная в материальных остатках комплекса, являлась ведущей темой ее научно-исследовательской деятельности. Этой теме посвящены свыше 10 научных статей и кандидатская диссертация "Керамика нижней Сурхандарьи в кушанское время /в свете раскопок Кара-тепе"/.

Всестороннее изучение археологической керамики /вопросов датировки, историко-культурных связей проблемы семантики изобразительных и декоративных мотивов и т.п./ во многом способствовали более точной датировке археологического храмового комплекса Кара-тепе в целом.

Другой областью научных интересов Н.С. Сычевой являлось декоративно-прикладное искусство Средней Азии. Она была автором ряда статей, каталогов, альбомов, создателем многочисленных выставок, посвященных декоративно-прикладному и ивентирному искусству Средней Азии и Казахстана XIX-XX вв.

Наталья Семеновна была инициатором и деятельным участником многочисленных экспедиций в труднодоступные районы Киргизии в 1973, 1975, 1981, 1983 и 1985 гг. В результате ее неустанных трудов и особого дара убеждения коллекция киргизского народно-прикладного искусства, представленная единичными экземплярами, в настоящее время насчитывает около 300 замечательных произведений искусства.

В данном сборнике публикуется статья Натальи Семеновны Сычевой "Новые поступления произведений народного декоративно-прикладного искусства с территории Омской области", в которой освещается определенный этап формирования коллекций киргизского народного декоративно-прикладного искусства в собрании музея.

Наталья Семеновна Сычева стояла у истоков создания Северо-Кавказского филиала Государственного музея искусства народов Востока в г. Майкопе. С присущими ее натуре страстностью и энергией она начала комплектовать коллекцию филиала. Результатом первой экспедиции в районы Адыгеи, Кабардино-Балкарии и Северной Осетии, проведенной Натальей Семеновной в сентябре 1986 г., явилось приобретение 100 уникальных произведений искусства.

Наталья Семеновна была не только талантливым исследователем, прекрасным музейным работником, обладавшим редким даром организатора, Открытый и отзывчивый характер, благожелательность, готовность в любое время прийти на помощь, подмога восприятия жизни способствовали сплочению вокруг Натальи Семеновны научных сотрудников музея, испытавших влияние ее необычайной личности. Ее светлой памяти коллектив музея, сохранивший о ней самые живые и добрые воспоминания, посвящает этот труд.

М.М. Бронштейн

#### СКУЛЬПТУРНЫЙ ДЕКОР НА ДРЕВНЕБЕРИНГОМОРСКИХ /ДРЕВНЕЭКИМОССКИХ/ ИЗДЕЛИЯХ ИЗ КОСТИ

Одной из основных разновидностей древнеэскимосской скульптуры является миниатюрный пластический декор на поделках из моржового клыка. Характерное для различных групп древнеэскимосского населения Арктики скульптурное оформление орудий охоты, ритуальных и бытовых предметов из кости получило наиболее яркое выражение у носителей древнеберингоморской культурной традиции.

Неолитическая древнеберингоморская культура охотников на моржей, тюленей, китов существовала в конце I тыс. до н.э. - I тыс. н.э. на побережье Чукотского полуострова и островах северной части Берингова моря. Будучи одной из наиболее ранних высокоспециализированных культур морских арктических зверобоев, она отличалась поистине уникальным многообразием и щедростью форм художественного выражения. Многие достижения древнеберингоморцев были восприняты последующим населением региона, став существенным компонентом традиционных культур эскимосов Чукотки и Аляски, береговых чукчей, кереков, приморских коряков.

Обращаясь к скульптурному декору древнеберингоморских эскимосов, исследователи неизменно отмечают его исключительную согласованность с формой и назначением предмета, своеобразие изобразительных мотивов, динамичность и выразительность композиционных решений, высокое мастерство исполнения<sup>1</sup>. В научной литературе предпринята плодотворная попытка дешифровать наиболее распространенные образы косторезного искусства древнеберингоморцев, опираясь на фольклор современных народов Чукотки<sup>2</sup>. Однако, оценивая в целом изученность древнеберингоморского скульптурного декора, ми

должны признавать, что данное явление исследовано в настоящее время явно недостаточно. Ряд его существенных сторон практически остается вне поля зрения исследователей. В частности, мы почти ничего не знаем о том, как соотносились между собой различные формы древнеберингоморского пластического декора, в каком направлении шла его эволюция на протяжении многостолетней истории древнеберингоморской культуры. Этой проблеме и посвящена настоящая статья.

Наиболее последовательно вариативность древнеберингоморских рельефных изображений может быть прослежена на покрытых обильной декорировкой деталях гарпуна — "крылатых предметах" и головках древка. "Крылатый предмет", по форме напоминающий бабочку, расправившую крылья, выполнял роль стабилизатора, обеспечивающего гарпуну устойчивость в полете. Закреплялся он на заднем конце деревянного древка. С противоположной стороны крепилась цилиндрическая головка древка, в которую вставлялись колок и наконечник гарпуна. Многообразные, обладавшие высокими художественными достоинствами пластические композиции на костяных деталях древнеберингоморского гарпуна выполнялись, судя по отдельным находкам, резцами из металла, спорадически применявшегося древними зверобоями Берингова пролива. В настоящее время в научный оборот введены десятки "крылатых предметов" и головок гарпунного древка, обнаруженные в ходе раскопок в различных пунктах древнеберингоморского ареала.

Формальный анализ художественных особенностей "крылатых предметов" и головок древка гарпуна позволяет выделить три основных типа их пластического оформления. Для одного из них характерны отвлеченные геометрические формы /рис. 1, 1; 2, 1/ <sup>2</sup>. Для другого — ясно прочитаемые изобразительные мотивы: антропоморфные личности, головы морских животных, птицы перья, звериные клыки /рис. 1, 2-4; 2, 2-5/. Третий тип скульптурного декора включает в себя те же конкретные изображения, но выполнены они не в достоверной, а в условной, орнаментализированной манере /рис. 1, 5; 2, 6/.

Какова природа данных типологических вариантов древнеберингоморского скульптурного декора? Являются ли различные типы рельефов этапами исторического развития скульптур

древнеберингоморских эскимосов или они отражают ее местные локальные особенности?

Оба предположения представляются нам справедливыми. Материалы Уэленского и Эквенского древнеэскимосских могильников Чукотки, содержание не менее 120 древнеберингоморских погребений, позволяют, на наш взгляд, рассматривать отмеченные типы пластического оформления изделий из морского кнйка и как последовательно сменявшие друг друга стадии, и как существовавшие определенное время параллельно, синхронно варианты древнеберингоморского художественного стиля.

На стадийный характер типологически различных рельефных композиций указывают следующие данные. Отличительной чертой древнеберингоморских изделий из морского кнйка является характерный геометрический орнамент, выполненный в технике гравировки. Ряд исследователей выделяют в орнаменте древнеберингоморцев последовательно приходящие на смену друг другу стили 1, 2 и 3 <sup>3</sup>. Проведенное нами сопоставление типов скульптурного декора и графического орнамента показывает, что "крылатые предметы" и головки гарпунного древка с отвлеченным, абстрактным скульптурным декором, как правило, орнаментированы в стиле 1. Поделки с отчетливо выраженными сюжетными рельефами в большинстве случаев несут на себе орнамент стили 2. Детали древнеберингоморского гарпунного вооружения со стилизованным пластическим декором украшены, в основном, орнаментом стили 3.

По своим конструктивным особенностям древнеберингоморские "крылатые предметы" делятся на два типа — А и Б, из которых тип А считается более ранним <sup>4</sup>. Согласно нашим наблюдениям, скульптурный декор "крылатых предметов" типа А состоит либо из абстрактных геометрических форм, лишенных сюжетного начала, либо из отчетливо обозначенных изобразительных мотивов. В пластическом оформлении "крылатых предметов" типа Б ведущую роль в большинстве случаев играют крайне стилизованные мотивы, в которых с грудом угадывается изобразительное начало. Достоверно решенные образы личности и морских животных присутствуют здесь значительно реже.

В уэленских и эквенских погребениях, содержание художественно оформленные косторезные изделия в основном с отвлеченным скульптурным декором /захоронения 14-15/58/, 6/59/, 15/59/, 16/59/ 18/59/, 20/59/ — Уэленский могильник — и по-

<sup>2</sup> Рисунки выполнены художником Н.С. Сурвилла.

гребения 36, 63, 68, 204 — Эквенский могильник/, преобладают наиболее архаичные типы гарпунных наконечников /формулы 2A2 у2M3 и 2A2x2M3 по классификации С.А. Арутюнова и Д.А. Сергеева<sup>5</sup>/. Для погребений, содержащих головки древка и "крылатые предметы" с пластическим декором, в котором центральное место занимает стилизованные изобразительные мотивы /уэленское захоронение 2/60/, погребения Эквена 3, 12, 43, 49, 52, 53, 54, 92, 93, 143, 157, 161, 173, 183, 184/, характерен гарпунный наконечник /формула 1ВУМ/, занимающий в эволюционном ряду древнеэскимосских поворотных гарпунов одно из последних мест.

Отметим также, что в уэленских и эквенских захоронениях с косторезными изделиями, в пластическом оформлении которых преобладают отчетливо проработанные изобразительные мотивы /Уэлен — 2/55/, 5/57/, 3/58/, 4/58/, 5/58/, 7/59/, 22/59/, 4/60/; Эквен — 9, 10, 11, 12, 17, 57, 95, 130, 133, 141/, китовые кости, использовавшиеся древними эскимосами для оформления могильных ям, встречаются чаще, чем в погребениях с отвлеченным скульптурным декором. Наиболее же часты кости кита в захоронениях, содержащих поделки, в пластическом декоре которых господствуют изобразительные мотивы, выполненные в условной, орнаментализированной манере. Между тем известно, что древние культуры эскимосов Берингоморья эволюционировали в сторону возрастания роли китовой охоты.

Таким образом, резюмируя приведенные выше данные, можно констатировать, что древнеберингоморский скульптурный декор развивался от отвлеченных, абстрактных форм к достоверным антропоморфным образам, которые на следующем этапе его эволюции сменялись стилизованными орнаментализированными изобразительными мотивами.

Предположение о синхронном существовании различных типологических вариантов древнеберингоморского скульптурного декора основывается на следующих наблюдениях. В некоторых погребениях Эквенского могильника, не погребенных более поздними перекопками, были обнаружены "крылатые предметы" и головки древка, декорированные различными по типу скульптурными изображениями. Наиболее ярким примером подобных захоронений является погребение 204. В нем содержится два "крылатых предмета" и две гарпунные головки. Декор одного "крылатого предмета" и одной головки древка выполнен в абстрактной

манере, а на двух других аналогичных поделках отчетливо изображены птичьи перья, клыки медведя и моржа<sup>6</sup>. Анализ технических приемов гравировки, использовавшихся при выполнении необычайно насыщенного мелкодетализированного орнамента, позволяет с большой долей вероятности предположить, что все четыре косторезных изделия были изготовлены одним и тем же мастером.

Тезис о синхронном существовании различных типологических вариантов древнеберингоморского скульптурного декора не противоречит выводу об их стадийном характере. Более того представляется вполне естественным, что в процессе развития художественного стиля старые и новые формы определенное время сосуществуют, взаимодействуют друг с другом. Вместе с тем изучение древнеберингоморских материалов позволяет предположить, что в рассматриваемом нами случае параллельное бытование различных по характеру рельефных изображений было обусловлено не только общими закономерностями развития художественной культуры, но и конкретно-исторической спецификой эволюции древнеэскимосского искусства.

Известная в настоящее время скульптура древнеберингоморских эскимосов свидетельствует не столько о постепенной трансформации одних пластических форм в другие, сколько о дискретном, скачкообразном характере их развития. В какой-то мере это может быть объяснено неполнотой имеющегося материала. Возможно, в ходе дальнейших археологических исследований обнаружатся новые данные, которые явятся своеобразными недостающими звеньями в "цепи" плавной эволюции древнеберингоморского скульптурного декора. Однако более вероятно, и на наш взгляд, представляется иной вариант его развития. Попытаемся составить эволюционные ряды пластических изображений на "крылатых предметах" и головках гарпунного древка. Систематизация этого достаточно обширного материала конкретизирует наши представления о характере и предпосылках эволюции скульптурного декора древнеберингоморских эскимосов.

Стадийно наиболее ранним следует, по всей вероятности, признать характер пластического оформления "крылатых предметов" из уэленских погребений 15/59/, 16/59/, 18/59/, 20/59/<sup>7</sup>. Скульптурный декор на данных поделках максимально скуп, декоративный эффект достигается ритмичными сочетаниями незначительно выступающих относительно друг друга плоскоотей, их небольшой /функционально не обусловленной/ искрив-

ленность. В известном смысле мы имеем здесь дело еще не столько с рельефным декором как таковым, сколько с эстетическим осмыслением конструкции изделия, осуществляемым пластическими средствами. По своим конструктивным особенностям, размерам, характеру графического орнамента — стиль I — рассматриваемые "крылатые предметы" весьма близки. Погребения, в которых были обнаружены данные поделки, сконцентрированы на небольшом участке могильника<sup>8</sup>. Заметное сходство наблюдается и в составе их погребального инвентаря.

К первому типу древнеберингоморского скульптурного декора относятся и рельеф на "крылатых предметах" из уэленских захоронений I4—I5/58/, 6/59/, I8/59/<sup>9</sup> и эквенских погребений 38, 63, 68, 204<sup>10</sup>. /рис. I, I/. В целом скульптурный декор данных поделок достаточно близок пластическому оформлению "крылатых предметов" из уэленских погребений /I5/59/, I6/59/ и т.д., однако в отличие от этой группы изделий в нем уже присутствуют элементы, которые при сопоставлении с "крылатыми предметами" с отчетливо выполненными рельефными изображениями птичьих перьев /рис. I, 2/ и личины /рис. I, 3/ могут рассматриваться как преобразы данных фигуративных мотивов.

Таким образом, внутри первого типологического варианта древнеберингоморского скульптурного декора, характеризующегося преобладанием отвлеченных геометризованных форм, можно выделить две стадияльно различные группы. Имеющиеся данные дают основание предполагать, что оба подтипа пластического декора некоторое время существовали параллельно, синхронно. Так, в уэленском погребении I8/59/ были обнаружены два "крылатых предмета", выполненные в различной пластической манере. У относящихся к двум разным стадияльным группам "крылатых предметов" из уэленского погребения 20/59/ и эквенского захоронения 204 практически идентичны форма, размеры, графический орнамент и пластическое оформление центральной части.

Второй тип скульптурного декора — напомним, что его отличительной чертой являются ясно прочитываемые фигуративные изображения — также включает в себя несколько подтипов. Стадияльно наиболее ранними являются, на наш взгляд, рельефы на "крылатых предметах" из эквенского погребения 204 /рис. I, 2/ и уэленских захоронений 2/55/, 7/59/, 22/59/<sup>11</sup>.

Первый из названных "крылатых предметов" отнесен к данной группе по следующим трем причинам. Во-первых, в его скульптурном оформлении мотив личины — ведущий для данного типа древнеберингоморского пластического декора — решен весьма схематично /в отличие от чрезвычайно достоверно выполненного изображения перьев/. Во-вторых, графический орнамент на данном "крылатом предмете" относится к стилю I, в то время как орнамент остальных "крылатых предметов" с отчетливо выполненными фигуративными изображениями относится к стилям 2 или 3. В-третьих, как было отмечено выше, в 204 погребении находился выполненный, по-видимому, тем же мастером другой "крылатый предмет", пластическое оформление которого относится к первому типу древнеберингоморского скульптурного декора.

Скульптурный декор на "крылатых предметах" из уэленских погребений 2/55/, 7/59/, 22/59/ достаточно близок друг другу и, по-видимому, является дальнейшим развитием форм, характерных для аналогичных изделий из упомянутых выше погребений I4—I4/58/ и 6/59/ того же Уэленского могильника /первый тип древнеберингоморского пластического декора/. Личина на "крылатых предметах" из погребений 2/55/, 7/59/ и 22/59/ выполнена — в отличие от более ранних вариантов — чисто пластическими средствами, но в целом решена ежю достаточно схематично. В декоре двух поделок — захоронений 2/55/ и 7/59/ — присутствует мотив птичьих перьев, выраженный наиболее отчетливо на "крылатом предмете" из погребения 7/59/.

Среди рельефных изображений на этом же "крылатом предмете" мы впервые встречаем фигуры зверей — по-видимому, морских бобров-каланов, — размещенные на концах крыльев гарпунного стабилизатора. В дальнейшем пластические изображения голов морских животных станут одним из основных мотивов в декоре "крылатых предметов". Однако во всех известных нам случаях древнеберингоморские резчики будут изображать не каланов, а моржей или тюленей. Иным будет и характер размещения рельефов — изображения животных займут одно из основных мест в композиции непосредственно по обе стороны от помещенной в центре личины.

К стадияльно наиболее раннему подтипу второго типа древнеберингоморского скульптурного декора должен быть, по-видимому, отнесен и рельеф на "крылатом предмете" из погребения



ния 38 Чинийского могильника<sup>12</sup>. Выполненный весьма схематично, он вместе с тем достаточно явно демонстрирует переход от абстрактных мотивов к фигуративным.

Следующий этап в эволюции скульптурного оформления "крылатых предметов" связан с превращением мотива "птичьего перья" в отвлеченные абстрактные формы. К этой группе относится рельефный декор поделок из Нунымо<sup>13</sup> из узленских погребений 5/58/, 24/58/, 4/60/<sup>14</sup> из захоронений 57, 95, 130 и 141 Эквенского могильника<sup>15</sup>, с острова Св. Лаврентия /публикации Г. Коллинза и Г. Банди<sup>16</sup> /рис. I, 3/.

Скульптурный декор, конструктивные особенности и характер гравировки "крылатых предметов" этой группы в целом весьма схожи, что, однако, не исключает индивидуальной окрашенности каждого из перечисленных изделий. Наибольшую близость обнаруживает пластическое оформление "крылатых предметов" из эквенских погребений 57, 130, 141, узленских - 24/58/, 4/60/, и аналогичных поделок с острова Св. Лаврентия /публикация Г. Банди/. Практически идентичный декор "крылатых предметов" из эквенского погребения 95 и со стоянки Мийовагх острова Св. Лаврентия /публикация Г. Коллинза/ несколько отстоит от данного "классического" варианта. Он обнаруживает известную типологическую близость с более ранними формами, что находится в известном противоречии с относительной датировкой погребения 95 по данным графического орнамента. Поскольку в этом захоронении наряду с орнаментом стиля 2, характерного для "крылатых предметов" рассматриваемой группы, присутствуют косторезные изделия с орнаментом стиля 3, его следует, вероятно, датировать несколько более поздним временем, чем, допустим, эквенские погребения 57, 130, узленское захоронение 4/60/, содержание графический орнамент исключительно стиля 2. Впрочем, не исключено, что перед нами очередной пример параллельного существования и взаимопроникновения различных художественных традиций как в области пластики, так и в области гравировки.

Рельефы на "крылатых предметах" из узленского захоронения 5/58/ и из Нунымо также отличаются от пластического оформления основной массы поделок. Здесь наблюдается большая близость к стадияльно более позднему подтипу, к рассмотрению которого мы переходим.

Для этой стадии в развитии второго типа скульптурного оформления древнеберингоморских "крылатых предметов" харак-

терны следующие черты. Занимающее центральное место в общей композиции изделия изображение личины приобретает большую определенность и конкретность: с помощью пластических средств и гравировки древнеэскимосские резчики по кости создают выразительные образы устрашающей маски с широко распахнутыми глазами, резко очерченным носом, оскаленным ртом. Другой важной особенностью рассматриваемых рельефов является присутствие в большинстве известных в настоящее время композиций изображений голов моржей и тюленей, помещенных, как было отмечено выше, непосредственно рядом с маской. Композиционная связь данных изобразительных мотивов, по-видимому, отражала их семантическую взаимообусловленность.

К описываемой стадии в развитии пластического оформления древнеберингоморских "крылатых предметов" относится декор поделок из узленских погребений 5/57/, 3/58/<sup>17</sup>, эквенских захоронений 9, 10-II, 12, 17, 133<sup>18</sup>, эвмынтнынского погребения<sup>19</sup> из жилища № 2 стоянки Хилсайт /остров Св. Лаврентия/<sup>20</sup>, а также, по-видимому, из 10 и 12 захоронений Первого Эвмынтнынского могильника<sup>21</sup> /рис. I, 4/.

Характерные для данной разновидности древнеберингоморских рельефов черты выражены наиболее полно в декоре "крылатых предметов" из эквенских захоронений 9, 12, 17, из эвмынтнынского погребения и со стоянки Хилсайт. Остальные пластические изображения являются, по-видимому, различными вариантами переходных форм от предыдущей стадии скульптурного оформления "крылатых предметов" к данным "классическим образцам". Причем стадияльно наиболее ранними следует, вероятно, считать пластические мотивы из декора "крылатых предметов" узленского погребения 3/58/ и 10 погребения Первого Эвмынтнынского могильника.

К скульптурному оформлению "крылатых предметов" из эквенских погребений 9, 12, 17 близок пластический декор аналогичных поделок из захоронений 49, 53, 54, 92 того же Эквенского могильника<sup>22</sup>. Основными мотивами в нем по-прежнему являются изображение личины и голов морских животных, однако трактованы они в подчеркнуто стилизованной манере. По-видимому, данные варианты пластического оформления "крылатых предметов" свидетельствуют о начале отмеченного выше процесса орнаментализации изобразительных мотивов в древнеберингоморском скульптурном декоре.

Значительные стадии в развитии рельефных изображений на "крылатых предметах" древнеберингоморских эскимосов связаны с дальнейшим развитием этой тенденции: фигуративные изображения приобретают все большую условность и постепенно растворяются в отвлеченных геометризованных формах.

К третьему стадияльно наиболее позднему типу древнеберингоморского скульптурного декора может быть отнесено рельефное оформление "крылатых предметов" из эвкенских погребений 3, 12, 43, 49б, 52, 157, 161, 168, 173, 183-184<sup>23</sup>, узленского захоронения 2/60/<sup>24</sup> и чинкинского 68<sup>25</sup> /рис. 1,5/. В этой группе пластических изображений отчетливо выделяются две подгруппы: рельефы из расположенных в непосредственной близости друг от друга эвкенских погребений 157, 161, 173, 183-184 и из захоронений 12 и 43 того же Эвкенского могильника. Смысловые и композиционные особенности декора исключительно похожих "крылатых предметов" из погребений 157, 161, 168 и т.д. восходят, по всей вероятности, к типологически более ранней форме, представленной "крылатым предметом" из погребения 92 /Эвкенский могильник/. Декор "крылатых предметов" из погребений 12 и 43 весьма близок пластическому оформлению поделки из эвкенского погребения 49 /второй тип древнеберингоморского скульптурного декора/. В рельефах на "крылатых предметах" этой подгруппы мы встречаем новый мотив, который, по мнению Н.Н. Дякова, является изображением кенского тора<sup>26</sup>.

Декор на остальных поделках занимает промежуточное положение между двумя рассмотренными подгруппами. Отметим, что для всех без исключения "крылатых предметов", рельефное оформление которых отнесено нами к третьему типу древнеберингоморского скульптурного декора, характерен графический орнамент стиля 3.

Эволюционный ряд рельефных изображений на древнеберингоморских головках гарпунного древка представляется нам следующим. Стадияльно наиболее ранним является пластическое оформление поделок из эвкенских погребений 38, 83, 204 и погребения 10 Первого Зиминтинского могильника<sup>27</sup>. Оно состоит из ритмично чередующихся геометрических фигур - концентрических кругов и ромбовидных плоскостей /рис. 2,1/, и может быть, следовательно, отнесено к первому типу древнеберингоморского скульптурного декора. Все указанные головки гарпунного древка покрыты графическим орнаментом стиля 1 /стадияльно наиболее

раннего/ и имеют одностороннюю конструкцию - с коническим основанием. В двух погребениях - 38 и 204, - как было отмечено выше, находились "крылатые предметы": в захоронении 38 "крылатый предмет" с декором первого типа, в погребении 204 - два гарпунных стабилизатора с декором первого и второго типов. В том же 204 эвкенском захоронении находилась вторая головка древка гарпуна /рис. 2,2/, скульптурное оформление которой - отчетливые рельефные изображения зубов белого медведя и клыков моржа - следует отнести ко второму типу древнеберингоморского пластического декора.

Мотивы звериных клыков играют ведущую роль в пластическом решении головок гарпунного древка из узленских захоронений 1/55/, 1/57/, 14-15/58/, 6/59/, 4/60/<sup>28</sup>, эвкенских 63, 204<sup>29</sup> и из 12 погребения Первого Зиминтинского могильника<sup>30</sup> /рис. 2,2-3/. Наибольшую близость среди перечисленных, в плане очень схожих рельефных изображений обнаруживает декор поделок из узленских погребений 1/57/ и 6/59/, узленского захоронения 14-15/58/ и эвкенских 63 и 204, узленского 12/58/ и погребения 12 Первого Зиминтинского могильника.

По своей конструкции все головки гарпунного древка данной группы принадлежат к одному типу - с раздвоенным оловяником. Графический орнамент, покрывавший их поверхность, относится в четырех случаях к стилю 1 и в пяти - к стилю 2. В большинстве перечисленных погребений наряду с головками древка гарпуна находились "крылатые предметы" с пластическим декором первого и второго типов.

Рельефные изображения, относящиеся ко второму типу древнеберингоморского скульптурного декора, выполнены на головках гарпунного древка из погребения 4/58/ /Узленский могильник/ и захоронения 95 и 133 /Эвкенский могильник/<sup>31</sup>, а также на аналогичной поделке с острова Св. Лаврентия<sup>32</sup>. В пластическом оформлении головки гарпунного древка из узленского погребения 4/58/ отчетливые черты второго типа древнеберингоморского скульптурного декора выражены наиболее полно, верхняя часть головки выполнена в виде головы белого медведя с широко раскрытой пастью /рис. 2,4/. В декоре головок древка гарпуна из эвкенских захоронений 95 и 133 тоже присутствуют звериные головы и оскаленные пасти, однако в мажоре их исполнения ощущается стремление мастера к орнаментализации изобразительных мотивов. Заметим, что данные поделки, почти идентичные по харак-

геру пластического декора, графического орнамента, размерам, относятся к различным конструктивным типам. У головки гарпуного древка из погребения 133 раздвоенное основание, а у поделки из погребения 95 - коническое. К этой конструкции головки древка гарпуна древнеберингоморские эскимысы вернутся вновь на заключительном этапе развития их культуры.

Еще более заметны черты стилизации в изображении полирных живописных на головках гарпуного древка из эквенских погребений 9 и I4I <sup>33/</sup>рис. 2,5/. Эти рельефы, по-видимому, могут быть отнесены к завершающей стадии в развитии второго типа древнеберингоморского скульптурного декора.

Рельефы на головках гарпуного древка из эквенских погребений 52, 53, 92, I43, I54, I57, I6I <sup>34</sup> и узленского захоронения 4В /раскопки Н.Н. Дикова/ <sup>35</sup> выполнены в крайне усложненной манере. Их основной мотив - изображение антропоморфной личины - подвергается сильной орнаментальной переработке /рис. 2,6/. Большая роль в создании образа отведена гравировке. Наряду с маской на отдельных поделках помещены изображения, которые могут быть определены как "оскал". В ряде случаев сохранились выступы в тех частях головок древка, на которых в стадиально более ранних изделиях помещались изображения морских живописных. Наибольшую близость среди рассматриваемых композиций обнаруживает декор поделок из эквенских погребений 52, I43, I6I и узленского захоронения 4В. В целом данный вариант пластического оформления головок древка гарпуна следует отнести к третьему типу древнеберингоморского скульптурного декора.

Конструктивные особенности /коническое основание/ и графический орнамент /стиль 3/ перечисленных произведений идентичны. В погребениях 52, 53, 92, I57 и I6I из Эквенского могильника наряду с головками гарпуного древка находились "крылатые предметы". Их декор, как отмечалось выше, может быть отнесен в двух случаях /погребения 53 и 92/ к заключительной стадии в развитии второго типа древнеберингоморского скульптурного декора, а в остальных - /погребения 52, I57, I6I/ - к третьему его типу.

Предлагаемая классификация пластических композиций на древнеберингоморских "крылатых предметах" и головках гарпуного древка позволяет, на наш взгляд, высказать ряд предположений относительно общих закономерностей развития косторез-

ного искусства морских арктических зверобоев Берингова пролива в конце I тыс. до н.э. - I тыс. н.э.

Единство образного языка, композиционных решений, технических приемов резьбы и гравировки, характерное для древнеберингоморских изделий из кости, убедительно свидетельствует о наличии устойчивой художественной традиции. Поскольку очевидно стилистическую близость обнаруживают произведения, созданные в различных нередко весьма удаленных друг от друга географических пунктах, мы можем с большей степенью вероятности рассматривать данную художественную традицию как присущую всей этнокультурной общности древнеберингоморских эскимосов. Сопоставление древнеберингоморских косторезных изделий с поделками, выполненными носителями других древнеэскимосских культур, дает крайне ограниченное число аналогий, что указывает на выраженную этническую окрашенность древнеберингоморской художественной традиции.

Последний вывод при всей своей очевидности представляется принципиально важным. Учитывая роль этнического фактора в развитии первобытного искусства, мы получаем возможность объяснить целую группу художественных явлений. Так, наличие различных синхронных вариантов единой художественной традиции - например, параллельное бытование первого и второго, второго и третьего типов скульптурного декора - может быть в значительной степени объяснено этнокультурной неоднородностью древнеберингоморских эскимосов, существованием внутри данной этнокультурной общности субэтнических подразделений, обладавших известной культурной спецификой.

Гипотеза о различных этнических группах в древнеберингоморской этнокультурной среде, сохранявших культурное единство и при дисперсном расселении, объясняет отмечавшуюся стилистическую близость художественных изделий, обнаруженных на большом удалении, как например, "крылатые предметы" из узлено-эквенских погребений и с острова Св. Лаврентия. Преимущественность конкретных изобразительных решений, отчетливо выявляемая при составлении эволюционных рядов древнеберингоморских рельефов на изделиях из кости, также может быть объяснена припадением создателей данных произведений к одним и тем же субэтническим подразделениям. Kontakтами между конкретными представителями различных древнеберингоморских этнических групп объясняется, по-видимому, в большинстве случаев совместное

находение в захоронениях косторезных изделий с рельефами различных типов. Сам факт появления новых типологических вариантов скульптурного декора может быть в значительной степени объяснен этнической дифференциацией древнеберингоморцев, приводившей к заметным изменениям в их духовной культуре.

В первобытном обществе этнодифференцирующие процессы, приводящие к обособлению новых этнических групп, являются, как известно, следствием более полного освоения человеком окружающей среды. Возможно, конкретный характер эволюции изобразительных мотивов в древнеберингоморском скульптурном декоре — замена изображений птичьих крыльев образами морских животных — отчасти отражает именно это явление: дальнейшую специализацию древних эскимосов Чукотки на морском зверобойном промысле.

Этнические изменения в первобытном обществе неотделимы от изменений социальных. По мнению ряда исследователей, образ личности в искусстве древнеберингоморцев свидетельствует о возможном существовании у них тайных союзов<sup>36</sup>. Это предположение представляется нам вполне оправданным. В его пользу можно привести, в частности, тот факт, что большинство погребений, содержащих "крылатые предметы" с изображением личины, относятся к числу наиболее богатых. Захоронение в них кедди, вероятно, занимали в древнеберингоморском обществе выдающееся социально-имущественное положение. Появление тайных союзов было, по-видимому, ускорено дальнейшим развитием морского зверобойного промысла, в частности охоты на китов.

Весьма вероятно, что определенную роль сыграл здесь и другой фактор — инокультурные импульсы, проникшие к древнеберингоморским эскимосам. Иконографические особенности древнеберингоморских масок, как уже не раз отмечалось в научной литературе, сближают их с личинами народов Примурия, Приморья, Восточной Азии и Северо-Западной Америки<sup>37</sup>. Добавим к этому, что наиболее вероятно, на наш взгляд, контакты древнеберингоморцев с носителями другой древнеэскимосской культуры — инпутока /Северо-Западная Аляска/. Графический орнамент и скульптурный декор инпутоков обнаруживают, как нам представляется, наибольшую близость к искусству древнеберингоморья. Между тем именно в инпутоцкой культуре бытовали погребальные маски, не известные другим общностям древних эскимосов.

Формальный анализ пластического оформления "крылатых предметов" и головок гарпунного древка свидетельствует о достаточно большой творческой свободе древнеэскимосских косторезов. Отмеченные выше художественные традиции — как на этническом, так и на субэтническом уровне — не требовали от мастера скрупулезного следования одним и тем же образцам. Композиционное и сюжетное своеобразие декора "крылатых предметов" из эквенского погребения 204, узленского 7/59/ и ряда других — убедительный пример того, как, следуя наиболее общим принципам традиции, древнеэскимосский художник мог создавать произведения, обладающие ярко выраженной индивидуальностью.

Возможно, "личность" искусства древнеберингоморских эскимосов объясняется в известной степени особенностями их зверобойного промысла. В конце I тыс. до н.э. — начале I тыс. н.э., когда главным объектом добычи были моржи и тюлени, охотники выходили в море на одиночных лодках-каках, что, по-видимому, существенно повышало социальную значимость отдельного человека. Напомним, что в более поздний период с переходом к преимущественной охоте на моржей и китов эскимосы стали выходить в море на байдарках с экипажем в 7-8 человек, что не могло не привести к определенным изменениям в их социальной психологии, а следовательно, и в искусстве.

Личностной вариативности косторезного искусства древнеберингоморцев способствовал, вероятно, и характер их расселения, обусловленный экологическими факторами. Археологическое обследование побережья Чукотки свидетельствует о существовании большого числа мелких, часто далеко удаленных друг от друга древнеберингоморских поселков.

Разумеется, в настоящей статье вопрос о роли личности древнеэскимосского художника может быть решен чисто гипотетически, однако сама постановка этой проблемы на материалах древнеберингоморского скульптурного декора представляется не лишней научного интереса.

В целом изучение пластического оформления древнеберингоморских косторезных изделий конкретизирует наши представления об одном из наиболее ярких явлений в художественной культуре эскимосов, а также дает ценный дополнительный материал для решения ряда важных проблем истории первобытного искусства Северо-Восточной Азии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Руденко С.И. Древняя культура Берингова моря и эскимосская проблема. М.-Л., 1947. Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры азиатских эскимосов /Уэленский могильник/. М., 1969. Диков Н.Н. Чинийский могильник /К истории морских зворобоев Берингова пролива/. Новосибирск, 1974. Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья /Эквенский могильник/. М., 1975. Митлянская Т.Б. Художники Чукотки. М., 1976.
- 2 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории..., с. 172-183. Они же. Вариативность изобразительных приемов древнеэскимосского искусства. - Музей. Вып. 2. М., 1981, с. 32-37.
- 3 Они же. Древние культуры..., с. 171.
- 4 Они же. Проблемы этнической истории..., с. 153, 171.
- 5 Они же. Древние культуры..., с. 68, 70.
- 6 Они же. Научные результаты работ на Эквенском древнеэскимосском могильнике /1970-1974 гг./ - На стыке Чукотки и Аляски. М., 1983, с. 206-226.
- 7 Они же. Древние культуры..., рис. 50 /9-II/, 51 /13-14/.
- 8 Там же, рис. 3.
- 9 Там же, рис. 49 /5, 7/, 50 /12/.
- 10 Они же. Проблемы этнической истории..., рис. 53 /1/, 84 /4/, 85 /4/. Они же. Научные результаты работ..., рис.
- 11 Они же. Древние культуры..., рис. 48 /1/, 49 /8/, 51 /15/.
- 12 Диков Н.Н. Там же, табл. 25.
- 13 Он же. Археологические памятники Камчатки, Чукотки и Верхней Колымы. - Азия на стыке с Америкой в древности. М., 1977, табл. 135.
- 14 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры..., рис. 48 /4/, 49 /6/, 52 /17/.
- 15 Они же. Проблемы этнической истории..., рис. 84 /1/, 85 /1/, 61 /17/, 85 /3/.
- 16 Collins H. Archaeology of St. Lawrence Island. Wash., 1937; Bandi H-G. Die Kunst der Eskimos. Bern und Stuttgart, 1977.
- 17 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры..., рис. 48 /2, 3/.

- 18 Они же. Проблемы этнической истории..., рис. 49 /4/, 47 /5/, 88 /1/, 86 /2/, 85 /2/.
- 19 Диков Н.Н. Археологические памятники..., с. 160-161.
- 20 Collins H. Там же, pl. 12/3/.
- 21 Диков Н.Н. Археологические памятники..., табл. 142, 146.
- 22 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории..., рис. 92 /1/, 92 /3, 4/, 91 /3/.
- 23 Там же. Рис. 86 /1, 3, 4/, 87 /1-5/, 89 /1/, 62 /14/.
- 24 Они же. Древние культуры..., рис. 52 /18/.
- 25 Диков Н.Н. Чинийский могильник..., табл. 35 /13/.
- 26 Он же. Каменный век Камчатки и Чукотки в свете новейших археологических данных. - Труды Северо-Восточного комплексного научно-исследовательского института Дальневосточного научного центра АН СССР, Вып. 8. Магадан, 1964, с. 20-22.
- 27 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории..., рис. 53 /2/, 45 /5/. Они же. Научные результаты работ..., рис. 6. Диков Н.Н. Археологические памятники..., табл. 142.
- 28 Арутюнов С.А. Сергеев Д.А. Древние культуры..., рис. 43 /1-3, 5, 6/.
- 29 Они же. Проблемы этнической истории..., рис. 59 /14/. Они же. Научные результаты работ..., рис. 7.
- 30 Диков Н.Н. Археологические памятники..., табл. 146.
- 31 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры..., рис. 43 /4/. Они же. Проблемы этнической истории..., рис. 45 /2, 3/.
- 32 Collins H. Там же, pl. 27/3/.
- 33 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории..., рис. 45 /1/, 49 /5/.
- 34 Там же, рис. 44 /1-3/, 45 /4, 6-8/.
- 35 Диков Н.Н. Уэленский могильник по данным раскопок в 1956, 1958 и 1963 годах. - Труды Северо-Восточного комплексного института..., Вып. 17. М.; 1967, с. 65, рис. 19 /1/.
- 36 Арутюнов С.А., Крупник И.И., Членов М.А. "Китовая аллея". Древности островов пролива Сенявина. М., 1982, с. 148-153.

9.В. Ганевская

ОПЫТ АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИИ БУДДИЙСКОЙ МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ  
СКУЛЬПТУРЫ С ПРИМЕНЕНИЕМ ЯНТР ИЗ ТРАКТАТА  
"ШИЛЬПА ПРАКАША"

Исследователям индийского искусства хорошо известно значение иконографических и иконометрических канонов, определяющих семантику культовых изображений и играющих роль моделирующих систем. Иконографические и иконометрические черты образов предполагают непосредственное прочтение, раскрывающее содержание произведения. Однако пластические качества культовой индийской скульптуры заставляют предположить наличие и другой не столь непосредственно проявленной системы, участвующей в сложении образа божественного персонажа. Ориентированность на фронтальный обзор, сложная уравновешенность всех компонентов изображения, фиксированность поз побуждают исследовать закономерности соотношения композиции скульптур с геометрическими фигурами. На существование подобной закономерности указывает аналогия изображения и не несущего фигуративного изображения объекта — янтры<sup>1</sup> или мандалы<sup>2</sup>. Последние представляют божество в виде графической диаграммы, сложной из геометрических фигур — круга, треугольника, квадрата и схематизированного рисунка цветка лотоса. Посредством этих символов в индийской традиции описывалось строение микро- и макрокосмоса.

Опыт анализа индийской скульптуры с точки зрения геометрического символизма композиции был осуществлен А. Бонер<sup>2</sup> на материале горельефных панно скальных храмов УП-Х вв. При этом было отмечено соотношение изображений с формой круга, а также значение центра и вертикальной центральной оси как главных организующих моментов. Субординация форм скульптуры в связи с их расположением в круге рассматривалась А. Бо-

нер в свете традиционного толкования центра как Брахмана<sup>3</sup> и окружности как места пребывания индивидуальной души — Атмана<sup>3</sup>.

Уже после завершения анализа композиции скульптур скальных храмов А. Бонер обнаружила, что графические схемы, подобные тем, которые применяла она сама, существовали в индийской средневековой традиции. В частности, схемы для построения культового изображения содержатся в тантрическом сочинении "Шильпа Пракаша", написанном в Ориссе в IX-XII вв. /Публикация памятника осуществлена А. Бонер, Р.С. Шармой в 1962 г./<sup>4</sup>. Сохранилось два списка "Шильпа Пракаша" на пальмовых листах первой половины XIX в., один из них снабжен рисунками. Трактат описывает правила строительства храмов различных типов и создания скульптурных изображений богов. При этом в основу здания кладется квадратный или прямоугольный чертёж, разбитый прямыми линиями на ряд внутренних делений. Эти чертежи "Шильпа Пракаша" называются янтрами, соотнося таким образом композиционные схемы со всеобщими конструкциями. Сама по себе идея магической диаграммы как архитектурного плана не нова в традиционной строительной практике Индии. Своёобразие "Шильпа Пракаша" в том, что она предлагает собственные янтры, а не более распространенные мандалы, описанные в других сочинениях. Что же касается определения композиции фигуративного изображения в соответствии с янтрой, то подобная практика, насколько нам известно, не зафиксирована в других источниках.

Предлагаемые "Шильпа Пракашей" янтры включают в себя геометрические фигуры, которые входят и в другие индийские графические модели. Они предельно просты по своей конструкции, что придает им характер универсального средства для анализа композиции скульптуры.

"Шильпа Пракаша" дает шесть янтр, предназначенных для единичных изображений, и одну янтру — для композиций из нескольких фигур. Описывая чертежи, трактат не всегда дает объяснения, каким образом вписывается в схему фигура. Как полагают авторы публикации, трактат предназначался для людей посвященных, для которых пояснения были излишни. В нем не указываются пропорции прямоугольных янтр, право определить их предоставляется самому скульптору. В связи с этим мы получаем известную свободу в выборе пропорций и, чтобы избежать субъективных оценок, должны сами установить нормы построения янтр,

опираясь на косвенные данные, содержащиеся в трактате. В настоящей статье наша задача — описать местъ янтр для единичных изображений, принципы, которыми мы пользуемся для их построения, и характер соотношения янтры и изображения.

Правила, изложенные в "Шильпа Пракаше", предназначались для здания скульптур, непосредственно связанных со зданием храма. По своему характеру это были рельефные изображения, каждое из которых должно было иметь определенное место на стенах храма. Янтра наносилась на выровненную поверхность камня, затем мастер высек скульптуру, углубляясь в монолитный каменный блок. Мы, сопоставляя изображение и янтру, как бы возвращаемся к началу этого процесса, рассматривая объемную форму через сеть координат. Объект нашего исследования — метафизическая скульптура Индии, Непала и Тибета. Совмещение янтры и изображения осуществляется путем наложения чертежа на фотографию скульптуры.

Наиболее ясны принципы построения янтр для сидящих фигур, их в трактате две — Шубхалакшми<sup>2</sup> и Гаджалакшми<sup>3</sup> янтры. Исходная форма янтр — квадрат — исключает разночтения относительно их пропорций<sup>5</sup>. Пять вертикальными и пять горизонтальными линиями квадрат делится на 36 малых квадратов, проводятся диагонали, дополнительно отмечаящие центр янтры, углы отсекаются четырьмя малыми диагоналями, проходящими через точку соединения четырех угловых квадратов. На этом завершается построение Гаджалакшми янтры, предназначенной для фигуры, обе ноги которой подняты на пьедестал, т.е. янтра предназначена для изображений персонажей, сидящих в позах дхьянаасана и махараджадхьянаасана<sup>6</sup>.

Схему Шубхалакшми янтры дополняет малый квадрат, вписанный в основной квадрат и образованный линиями, соединяющими центр каждой стороны янтры. Шубхалакшми янтра предназначена для фигуры, сидящей в позе лолита<sup>7</sup> с одной ногой, спущенной с сидения. Расположение фигуры описывается следующим образом: голова богини помещается на вертикальной оси в центре второго горизонтального деления; шея и грудь до живота помещаются в пространстве до середины янтры; руки — во вторых вертикальных делениях от центра; вторая пара рук, симметрично поднятых вверх, держит цветы лотосов, на которых стоят слоны, цветы помещаются на скрещении больших и малых диагоналей в верхних углах; скрещенные на сидении ноги располагаются вдоль диаго-

налей в нижней части янтры; если одна из ног спущена с пьедестала, то ее голень располагается вдоль одной из сторон квадрата, вписанного в янтру. Лотосовому сидению отводятся четыре нижних квадрата. Судя по рисунку<sup>6</sup>, высота янтры равна высоте фигуры, включая высоту лотосового сидения.

Из описания выводим для себя правило построения янтры — высота определяется высотой изображения, включая лотосовое сидение, далее наносятся соответствующие деления квадрата. Мы наложили чертежи янтр на три скульптуры, принадлежащие к так называемой индийской "Восточной школе", оказавшей решающее воздействие на сложение средневекового культового изображения в искусстве стран Центральной Азии. Персонажи представлены в трех различных асанах, которые являются тремя типами канонических композиций. При сравнении трех скульптур обнаруживается аналогичность их отношения к янтре в ряде элементов. Центр янтры приходится непосредственно под грудью сидящей фигуры, основные объемы скульптуры размещаются внутри двух центральных вертикальных делений. Диагонали в нижней части квадрата определяют положение ног, лежащих на сидении, лотос занимает нижнее горизонтальное деление.

Отмеченные черты соответствуют рисунку Гаджалакшми и Шубхалакшми янтр в "Шильпа Пракаше". Собственные качества выбранных нами композиций так же находят свое соответствие в чертеже янтры. Особенно выразительно положение рук Будды /рис. 3/, сложенных в дхармачакраправартана<sup>8</sup> мудре<sup>9</sup> непосредственно над центральным узлом янтры. Положения сангхаты<sup>10</sup>, обладающие с поднятых к груди рук, параллельны двум диагоналям янтры, ладони и пальцы /компоненты композиции, несущие основную семантическую нагрузку/ помещены в верхнем треугольнике, образованном диагоналями. В двух случаях — скульптура Будды и Тары — вертикальная ось янтры совпадает с осью фигур. /рис. 3, 1, 2/.

Более сложно соотношение янтры и скульптуры Авалокитешвары из собрания ГМИИВ /инв. № 5144/1 /рис. 4, 1/. Сидящий в позе махараджадхьяна бодхисаттвы сильно отклонился влево, но верхняя точка композиции /остроконечная прическа/ благодаря наклону головы в противоположную сторону возвращается на вертикальную ось. При динамичной позе бодхисаттвы это возвращение к центральной оси неожиданно, но именно оно придает завершенность композиции.

Особенностью канонических композиций сидящих фигур является замкнутость траектории движения по внешнему контуру скульптуры вокруг центральных объемов. В квадратных янтрах "Шильпа Пракаши" это качество подчеркнуто срезанными углами, причем внутри квадрата возникает восьмиугольник - форма более близкая к кругу.

Янтры могут использоваться и для сравнения пропорций скульптур. Так, в наших примерах хорошо видна разница пропорций фигур Тары и Будды. Это качество янтра имеет особенно большое значение при работе со скульптурами малой формы. Непосредственный обмер их частей сильно затруднен, т.к. из-за небольших размеров приходится иметь дело с малыми числами, что увеличивает возможность ошибки.

Для стоящих фигур "Шильпа Пракаши" рекомендует три янтры, которые могут трактоваться то как квадрат, то как прямоугольник без каких-либо прямых указаний на точные пропорции.

Бхайрава янтра описывается как "прекрасный прямоугольник", разделенный тремя вертикальными и горизонтальными линиями на 16 внутренних прямоугольников<sup>7</sup>. Две диагонали соединяют углы, от середины верхней и нижней сторон янтры проведены линии к противоположным углам. Так возникает два наложенных друг на друга треугольника, обращенных вершинами в противоположные стороны и имеющих общей высотой вертикальную ось янтры. Соединяясь в углах янтры с диагоналями, треугольники создают фигуру, которую мы предлагаем назвать шестилучевой звездой, очень близкую к шестиконечной звезде - одному из главных тантрических символов.

Основной вопрос при работе с Бхайрава янтрой - определение пропорций прямоугольника. Мы остановились на пропорциях 4/3. Так, в "Шильпа Пракаше" указываются пропорции прямоугольника, служащего исходной формой для плана храма<sup>8</sup>. Наш опыт работы с Бхайрава янтрой показал, что именно при этих пропорциях возникает наиболее интересные отношения чертежа и скульптуры. Наше определение пропорций янтры в известном смысле произвольно, но, принятое как норма, оно делает янтру средством объективной оценки композиции и пропорций скульптуры. Если же обратиться к выразительности Бхайрава янтры как графической фигуры, то нужно отметить особую напряженность рисунка шестилучевой звезды, упирающейся в углы и стороны янтры. В графической форме здесь выражено одно из основных ка-

честв индийской скульптуры - равновесие упругого движения фигуры и момента статики, отсутствующего в самых динамичных композициях. В более отвлеченном смысле можно говорить о соотношении внутреннего давления и напряжения сдерживающих его эластичных поверхностей скульптуры. Это давно отмеченное многими исследователями качество индийской пластики отвечает традиционным представлениям индийцев о человеческом теле как малом космосе, вмещающем внутреннюю жизненную силу.

Мы приводим два примера соотношения Бхайрава янтры со скульптурами бодхисаттв Авалокитешвары, одна из которых происходит из Куркихара /буддийский центр в северо-восточной Индии/ IX в., другая - из Непала XI-XII вв. /рис. 4,2; рис.5,1/. Высота янтры равна высоте фигур и не включает в себя высоту лотосового постамента. Центр янтры в обоих случаях находится в нижней части живота фигур, плечи заключены между сторонами треугольника, обращенного вершиной вверх, вдоль его сторон опускаются руки бодхисаттв. Четырехрукая фигура Авалокитешвары из Куркихара имеет еще две важные точки на янтре - лотос и атрибут /четки/, расположенные в месте пересечения диагоналей прямоугольника с вертикальными и горизонтальными линиями, членящими янтру на внутренние прямоугольники, на них лежат атрибуты, которые бодхисаттва держит в руках.

Отношение фигур к вертикальной оси выявляет прекрасную сбалансированность поз. Позу Авалокитешвары из Куркихара можно определить как самаханга<sup>9</sup>, когда одна нога согнута, другая распрямлена, торс остается прямым, прямую постановку сохраняет голова. От острого верха на завершия прически ось опускается на постамент между ступнями ног. Центральная вертикаль подчеркнута свободно свисавшим краем дхоти.

Позу непальского Авалокитешвары можно определить как гриханга /три изгиба/: изгиб колена, торса, наклон головы. Эта хорошо известная в индийской традиции поза в данном случае несколько угрирована, фигура бодхисаттвы изогнута подобно луку. Баланс достигается благодаря четкой соотносительности фигуры с центральной вертикальной осью, проходящей от самой высокой точки композиции /завершия прически/ до кончика пальца правой руки, на которую опирается фигура. Нарочито удлиненная правая рука опускается вдоль стороны треугольника и служит своеобразным противовесом откинувшейся влево фигуре. Легкий наклон головы вправо обеспечивает столь важное для утой-



чивости всей композиции совмещении завершая прически с осью янтры.

Для фигуры, стоящей в позе с несколькими изгибами, "Шильпа Пракаша" рекомендует также янтру Алаша. Ее описывают как прямоугольник, разделенный центральной вертикальной осью и тремя горизонтальными линиями. Из левого верхнего угла проведена линия к точке на горизонтальной оси в середине ее левой половины, и от этой точки к нижнему левому углу. Соответственно середина правой половины верхней стороны янтры соединена с серединой правой стороны и далее с серединой правой нижней половины стороны янтры. В левой половине янтры от верхнего и нижнего углов проведены линии к середине левой половины горизонтальной центральной оси. Согласно этой янтре "Шильпа Пракаша" предлагает делать изображения 16 типов женских божеств в различных позах<sup>9</sup>, причем пропорции янтры не указаны. Авторы публикации трактата дают чертежи Алаша янтры с пропорциями 1/3, не объясняя оснований подобной трактовки. Однако изображения 16 Алаша в "Шильпа Пракаше" часто имеют пропорции, близкие к отношению 1/3. Мы принимаем их и для наших целей, причем в высоту янтры считаем равной высоте фигуры. Последнее не всегда отвечает рекомендациям "Шильпа Пракаши": во многих случаях в высоту янтры входят поднятые над головой руки или свисающие ветви деревьев. В данном случае мы поступаем так же, как и с Бхайравы янтрой, — определяем для себя нормы, которые остаются неизменными в применении к различным изображениям.

Для анализа композиции при помощи Алаша янтры мы выбрали скульптуру Амбика<sup>10</sup>, происходящую из Акоты /Западная Индия, УИ в./ /рис. 5,2/. Амбика стоит в очень странной позе, сильно отклонившись вправо, опираясь на согнутую правую ногу. Возможно, сильный наклон фигуры объясняется тем, что скульптура являлась частью алтарной композиции и должна была стоять справа от центрального персонажа. В таком случае отклонение головы и тора Амбика от вертикальной оси уравнивалось бы другими скульптурами группы. Однако наложение Алаша янтры выявляет и собственную закономерность композиции стоящей фигуры. Склоненный вправо торс оказывается заключенным между прямыми сторонами прямоугольника, которым соответствуют опущенная вниз правая рука и шарф, вертикально спускающийся вдоль левой ноги богини. Наклонная линия в правой половине янтры отвечает на-

клон тора. Угол, образованный двумя наклонными линиями, сходившимися на горизонтальной оси, подчеркивает крутой изгиб бедер.

Две следующие янтры, к описанию которых мы переходим, могут быть использованы для анализа композиции фигур гневных богов. Их иконография отличается наиболее динамичными в индийском каноне позами.

Шакти янтра может быть квадратной или прямоугольной. Тремя вертикальными и горизонтальными линиями янтра делится на 16 внутренних квадратов или прямоугольников, затем проводятся диагональные линии через все точки скрещения вертикальных и горизонтальных линий. В возникшей сетчатой конструкции основные линии янтры /вертикальная и горизонтальная оси, главные диагонали/ теряют свое значение доминант. Завершает схему янтры дуга, опирающаяся на центральную горизонтальную ось и в верхней своей части касающаяся верхней стороны янтры<sup>10</sup>. Голову персонажа следует поместить в центре верхнего треугольника, образованного главными диагоналями янтры, т.е. над головой остается некоторое свободное пространство. В месте скрещения вертикальной оси и первой горизонтальной линии находится шея, на горизонтальной оси — живот, верхние руки многоруких фигур подняты вверх, их ладони касаются дуги в верхней части янтры. Одна нога должна быть прямой, она идет вдоль вертикальной оси, вторая нога согнута или оставлена в сторону.

Шакти янтра может использоваться и для изображения сидящих фигур. В таких случаях в янтру вписывается лотосовое сидение и несущий его вахан<sup>11</sup> данного божества. Каким образом размещаются эти компоненты композиции в делениях янтры трактат не указывает. Отсутствие указания на пропорции янтры затрудняет ее построение, к тому же в публикации памятника не включен оригинальный рисунок Шакти янтры. Возможно, он вообще отсутствует в трактате, поэтому мы берем форму квадрата, которая к тому же больше соответствует интересующим нас композициям алидха и пратьялидха — широкий шаг вправо или влево. Нужно учесть, что в высоту янтры входит некоторое свободное пространство над головой персонажа. Оно может быть занято волосами, которые у гневных божеств поднимаются над головой. В случае, если голова сильно отклонена от вертикальной оси, мы искусственно выпрямляем ее постановку. Для этого высота головы вместе с прической добавляется к высоте фигуры на вертикальной

оси. Получив таким образом высоту квадрата, строим янтру. В нашем примере янтра наложена на скульптуру дакини из коллекции ГМИИВ инв. № 5155 I /рис. 6, I/. По нашему заключению скульптура происходит из Тибета и датируется XV в. Как и в рассмотренных ранее примерах, янтра показывает упорядоченность композиции. В данном случае основное значение получает расположение основных объемов скульптуры в двух центральных диагональных делениях янтры. Положение рук и ног дакини следует также диагональным линиям янтры. На дугу в верхней части янтры ложатся навершие прически и атрибут /чаша капала<sup>2</sup>/, который дакини держит в поднятой левой руке. Скульптура утратила один атрибут — жезл кхатванга<sup>3</sup>, имеющий вид длинного древка с напизанными на его верхушку черепами. Кхатванга, как правило, поднимается выше головы дакини и его вершина помещается между левой рукой и головой. Таким образом, этот утраченный атрибут должен был подниматься к полукружью янтры, заполняя не занятое пространство в ее верхней части.

Для анализа композиции фигуры, стоящей в позе танца, "Шильпа Пракаша" предлагает Натамбара янтру. Она строится как квадратная Шакти янтра, но в квадрат вписывается полный круг, а диагонали, проходящие через вторые снизу квадраты, не опускаются ниже второй горизонтальной линии янтры II. Трактат дает три вида композиций, размещенных в Натамбара янтре, в одной из которых высота янтры равна высоте фигуры. В двух других случаях над головой персонажа поднимаются атрибуты. Закономерность сочетания окружности и танцующей фигуры с развернутыми веером многочисленными руками вполне очевидна. В нашем примере непальская скульптура Хеваджры<sup>4</sup> /XII-XIII вв. /рис. 6, 2/ обнаруживает уже знакомые по предыдущим примерам моменты соотношения формы с чертежом. При значительном отклонении горса Хеваджры влево значение вертикальной оси подчеркнуто второстепенным элементом композиции — поднятой вверх головой Шивы, которого Хеваджра попирает в своем танце. Диагонали янтры определяют положение ног. Верхние точки композиции ложатся на окружность /навершие прически, атрибуты в поднятых руках/. При этом диагонали, соединяющие вертикальную и горизонтальную оси в нижней части янтры, подчеркивают сужение контура фигуры книзу. Эта особенность композиции танцующего божества усиливает общую динамику изображения.

Итак, мы рассмотрели шесть янтр из средневекового сочинения, выявив определенные закономерности их соотношения со скульптурными изображениями. Помимо анализа композиции, янтры могут использоваться для определения пропорций фигуры. Но их применение может быть и более широким. При исследовании большого количества материала могут быть выявлены закономерности соотношения янтр и скульптуры, характерные для определенных групп памятников. Систематизированные должным образом эти наблюдения могут дать дополнительные основания для атрибуции и датировки памятников.

### П Р И М Е Ч А Н И Я

- I Звездочками отмечены слова, включенные в глоссарий.
- 2 Boner A. Principal of composition in Hindu sculpture. Cave temple period. Leiden-Brill, 1962.
- 3 Там же, с. II.
- 4 Трактат опубликован А. Бонер и С.Р. Шармой: Boner A. Śarmā R.S. Rāmacandra Kaulācāra's Śilpa Prakāśa. Leiden-Briell, 1966.
- 5 Гаджалакшми и Шубхалакшми янтры описаны в шлоках I81-I93 I гл. Там же, с. 27-29.
- 6 Там же, с. 28, рис. 7.
- 7 Описание Бхайрава янтры в шлоках I58-I60 I гл. Там же, с. 25-26, рис. 6 а, б.
- 8 Там же, с. 15.
- 9 Описание Алаша янтры в шлоках 402-406. Там же, с. 46-53.
- 10 Описание Шакти янтры в шлоках 261-268 I гл. Там же, с. 35-44.
- II Описание Натамбара янтры в шлоках 208-239 II гл. Там же, с. 79-83.

### Г Л О С С А Р И Й

- Авалокитешвара — бодхисаттва будды Амитабхи, действующий в данный исторический период. Самый популярный бодхисаттва буддизма махаяны.
- Алаша /алаша канья/ — девушка в состоянии веселья, игры, отдыха, "Шильпа Пракаша" предлагает 16 типов

- алая канья, каждый из которых имеет свое имя, определяющее настроение, в котором представлена девушка, атрибут, который она держит в руках, место, которое занимает изображение на стенах храма, и т.п.
- Амбика** - мать, одно из имен Парвати - супруги Шивы.
- Асана** - зафиксированная в иконометрическом каноне форма сидения, а также определенная поза сидячей фигуры. Дхьянаасана - поза сидячей фигуры со скрещенными ногами, причем видны обе ступни, повернутые внутренней стороной вверх. Ступня левой ноги лежит на бедре правой, а ступня правой ноги на бедре левой. Другие названия - вадирасана, вадирарапьянка, падмасана. Дадита асана - прямая нога спущена с сидения, левая, согнутая в колене, лежит на сидении. Махарадхьялила или радхьялила асана - левая согнутая в колене нога лежит на сидении, правая нога, также согнутая в колене, опирается о сидение, а колено приподнято. Если поднято левое колено, то поза называется Вама ардхарапьянка.
- Атман** - в индийской философии и религии индуизма - индивидуальное духовное начало. Часто утверждается тождество Атмана и Брахмана.
- Бодхисаттва** - разряд персонажей буддийского пантеона. В буддизме хиньяны /тхеравада/ бодхисаттвой называют Будду в его прежних перерождениях и в тот период его жизни, когда он еще не обрел просветления. В буддизме махаяны бодхисаттва - помощник людей на их пути к спасению. Он соединяет в себе мудрость и великое сострадание ко всему сущему.
- Брахман** - в индийской философии и религии буддизма космическое духовное начало, источник всего сущего.
- Бхайрава** - гневная манифестация Шивы, имеет ряд форм. В "Шильпа Пракаше" описан четырехрукий Нанди Бхайрава.
- Гаджалакшми** - см. Лакшми.
- Дхармачакрапревартана мудра** - см. Мудра.
- Дхьянаасана** - см. Асана.
- Лакшми** - богиня счастья и плодородия, изобилия. Супруга бога Вишну. В "Шильпа Пракаше" описаны две ее формы -

Гаджалакшми - богиня, на голову которой два облака проливают плодотворные дождевые воды, и Шубхалакшми - исполнительница желаний.

**Дхьянаасана** - см. Асана.

**Мандала** - ритуальный, магический круг с вписанным в него квадратом. В известных случаях - синоним янтры. Но чаще мандала выступает как более развернутая диаграмма янтры, в которую включаются фигуры божеств.

**Махарадхьялила** - см. Асана.

**Мудра** - определенное положение рук и пальцев, имеющее значение символического жеста, зафиксированное иконографическим канонem. Дхармачакрапревартана мудра символизирует первую проповедь Будды, которой он привел в движение /повернул/ колесо закона. Обе руки подняты к груди, указательные и большие пальцы соединены, правая рука повернута ладонью наружу, ладонь левой руки повернута вовнутрь.

**Натамбара** - фигура танцующего Шивы. "Шильпа Пракаша" описывает три формы танцующего бога.

**Прагьялидха** - поза стоячей фигуры /сханамурти/, "Поза нападающего воина" - широкий шаг сделан в левую сторону, правая нога согнута в колене, левая выпрямлена. Алидха - та же поза, но шаг сделан в правую сторону.

**Сангхати** - верхняя драпирующаяся одежда Будды, одежда буддийского монаха.

**Тантризм** - направление в средневековом буддизме и индуизме. В тантризме большое значение имеет учение о женском энергетическом начале, получившем название шакти /в буддизме - праджня/ и персонафицирующемся в виде женских божеств - супруг богов. Большая часть тантрических ритуалов связана с йогической практикой и имеет эзотерический характер.

**Тара** - высшее женское божество буддийского пантеона, имеет большое число форм.

**Шакти** - см. Тантризм.

**Шубхалакшми** - см. Лакшми.

**Янтра** - магическая диаграмма представляет посредством символических геометрических фигур устройство мироздания. Значение слова "помощь", "вспомога-

гельное средство", "инструмент". Используется при медитации так же, как изображение божества. Янтра мыслится как место пребывания иштадевата - божества, избранного для личного поклонения практикующим медитацию адептом.

Н.А. Голева

#### РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В СИСТЕМЕ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ХРАМОВ ЛУАНГПХАБАНГА

Традиции художественной резьбы по дереву в Лаосе тесно связаны с развитием и особенностями средневековой архитектуры. С созданием в середине XII века королевства Лан Санг - первого крупного лаосского государственного образования <sup>1</sup> - национальная культура страны вступает в период расцвета. Важнейшее место в ней занимает деревянное зодчество и скульптура. В это время в столичной художественной школе Дуангпхабанга <sup>2</sup> разрабатываются архитектурные формы и принципы пространственной организации и декоративного оформления культовых сооружений, ставшие основополагающими в развитии всей национальной лаосской архитектуры.

Архитектурный ансамбль Дуангпхабанга с центром на горе Пхуси /"Чудесная гора"/, королевским дворцом у ее подножья и многочисленными монастырями /ватами/ сложился уже к концу XV в. Монастыри были сосредоточены вокруг Пхуси по двум направлениям - вдоль главной улицы, параллельной Меконгу, завершающейся на северо-востоке узким и длинным полуостровом, и вдоль побережья реки Кхан /рис. 7/. Архитектурно-пространственная организация дуангпхабангских ватов отличалась удивительной целостностью застройки, искусно включенной в ландшафтную среду. Храмы и дворцовые здания строились в основном из дерева, но вследствие недолговечности этого материала и частых пожаров многие из них постоянно перестраивались. В XIII-XV вв. при сооружении новых ватов уже широко использовались природный камень, кирпич и железобетон, однако конструктивные формы и декоративные принципы в оформлении монастырских построек оставались неизменными. Новый храм порой представлял собой почти точную копию старого здания, прежней

оставалась иконография и семантика скульптурного храмового декора <sup>3</sup>.

Благодаря устойчивости традиций и культовой лаосской архитектуре Дуангхабангу удалось до сегодняшних дней сохранить свой средневековый облик, хотя из 65 монастырских комплексов, когда-то украшавших город, сейчас осталось немногим более 30. Удивительно гармонично вписанные в окружающую природу, среди живописных холмов и тропической зелени дуангхабангские ваты являют собой органичный синтез архитектуры, скульптуры и живописи <sup>4</sup>.

Центральное положение в дуангхабангском монастыре всегда занимает храмовое святилище /оим/. В облике лаосского храма функциональность и конструктивная логика сочетаются с художественно-образной выразительностью, соответствующей эстетическим и религиозно-нравственным представлениям народа. Храмовое святилище строилось не как священное сооружение, доступное лишь избранным. Храм был "открыт" каждому человеку, каждому живому существу. Он был не только местом отправления буддийского культа и поклонения священным статуи будды, но и "прибежищем", где человек мог постичь "высшую мудрость" и вступить на "путь спасения", путь нравственного самосовершенствования, указанный "божественным учителем"/Буддой/.

Космологическая концепция храма, характерная для большинства средневековых систем мышления <sup>5</sup>, в буддийской интерпретации предполагала грехчленную структуру. К нижнему или земному миру, соответствующему в философско-этическом плане бытийному уровню сознания /сансаре/, относились все образы природы и человека. Сюда же вводились и разнобразные мифологические существа: фантастические львы, драконы, человекоптицы и т.п. Средний или надземный мир объединял всех находящихся на космическом пути к совершенству. В гхераваде — это бодхисаттвы, которые могут воплощаться в самых различных образах: от мелкой "твари" /улитки, черепахи и т.д./ до королевского персонажа и божества. Различные образы нижнего и среднего миров в скульптурном храмовом декоре проходили в рамках буддийской сюжетики и иконографии. Наконец, высшую сферу занимали будды, т.е. "просветленные", находящиеся по "другую сторону" бытийного сознания. Этому миру отводилось центральное место в храмовом святилище — алтарь со статуями будд.

Средневековые идеи о порядке мирового устройства и месте человека во вселенной определили отношение к храму как "образу буддийского космоса". Согласно принятой космологии, освещающей восточную часть света с миром богов и рай, сим, как правило, ориентировался главным фасадом на восток <sup>6</sup>. И таким образом прослеживалось движение от низшего к высшему, из мира земных существ через "райскую обитель" к божественному престолу.

Элементом символично-космологической системы архитектурного декора является декоративный фриз на гребне — крени с маленькими шпильями, который лаосцы образно называют "док софа" — "букет небесных цветов". При внимательном рассмотрении конструкции некоторых док софа можно увидеть определенную закономерность в расположении декоративных элементов. Шпильи-зонтики, напоминающие небольшие ступи, образуют пирамидальную композицию, центр которой выделен самым высоким шпильем. Иногда на скатах крыши из цветной черепицы или дерева выкладываются полусферические волнообразные полосы, соответствующие расстоянию между отдельными шпильями. Подобная композиция ассоциируется с мифологической структурой мира в буддизме, где центральное положение занимает гора Меру, окруженная горными цепями и мировыми океанами. Ступообразные шпильи в таких композициях символизируют горные цепи, волнообразные полосы — океаны, а украшающие шпильи зонтики — божественные небеса или ступени "восьмеричного пути спасения".

Мировоззренческие установки строителей буддийского храма оказали существенное влияние на характер и сюжетику скульптурного декора. Задача украсить храм "образами мира" имела двойное назначение: — во-первых, передать все многообразие этого мира, во-вторых, показать подчиненность его основной символично-религиозной идее, воплощенной в храме. Рельефные композиции, как и настенная живопись, хотя и не являлись объектами поклонения, но всегда содержали изображения символов буддизма, а также конкретные образы буддийской мифологии.

Тематическую основу сюжетной резьбы составляет прежде всего обширный круг религиозной литературы, в котором особое внимание уделяется жизнеописанию Будды Готама <sup>7</sup>. Среди наиболее распространенных сюжетов в буддийской иконографии Лаоса, как и других стран Юго-Восточной Азии, следует отметить рассказы об основных событиях из жизни Будды: "Рождение", "Обречение волос и уход из королевского дворца", "Первая проповедь".

ведь", "Отшельничество в лесу Палидай /Парижайяка/", "Спуск с небес Таватимса", "Двойное чудо", "Укрощение слона Нахакии /Нахагириу", "Паришибана" <sup>8</sup>. Сценические композиции на эти сюжеты выполняются обычно по канонизированной схеме и занимают центральные места в системе архитектурного храмового декора.

Широкой популярностью пользуются китийные повествования джатак /рассказов о перерождениях бодхисатты, лаосское - "садок"/, основная часть которых содержится в пятой части "Сутта-питаки" /"Собрания бесед"/ "Кхуддака-никайи" - второй книги палийского канона "Типитака" /"Три корзины"/. В изобразительном материале лаосской скульптуры чаще всего встречаются сцены, посвященные "Смпсаг" - историям о десяти последних воплощениях бодхисатты. Благодаря занимательности фабулы и яркой образности пластического языка рельефные композиции на темы джатак служили наиболее наглядным и действенным средством для пропаганды идей буддизма.

В структуре буддийской вселенной важная роль отводится небесам Таватимса, где обитают индуистские боги. Включенные в орбиту буддийского культа, они выполняют роль защитников и охранителей религии. Среди них выделяется фигура Пха Ина /Индры/ - главного властителя небес, восседающего обычно на мифическом слоне Элаване /Аравате/. Появляются на рельефах и Пха Пхом /Брахма/, Пха Сива /Шива/, Пха Надай /Вишну/, а также другие божества и небожители, называемые в Лаосе "тхевада" или "пхитхенги". К второстепенным персонажам буддийского пантеона относятся "тхепханомы" - небесные гении, изображаемые, как правило, сидящими в позе лотоса со сложенными в молитвенном жесте руками.

Значительное место в храмовой скульптуре занимают изображения героев и сцен прославленного древнеиндийского эпоса "Рамаяна", известного в лаосской литературе под названием "Пха Лак - Пха Лам" /Лакшмана и Рама/ и "Пха Лам садок"/"Джатака о Раме"/. В концептуальном плане фигуры главных эпических персонажей рассматривались на уровне мира божеств. Так, Пха Лам почитался как инкарнация бога Пха Надай /Вишну/, а по другой версии - как бодхисатта, будущий Будда, одержавший в одном из прежних своих рождений победу над демоном Марой, воплощенном в правителе острова Ланка, злом ракшасе Тотсакане /Раване/ <sup>9</sup>. Наряду с отдельными изображениями героев

"Рамаяни" лаосская пластика представляет богатый материал повествовательных рельефов, в которых действующими лицами выступают не только божественные персонажи, но и люди, звери и самые разнообразные фантастические существа.

Как принято считать, в фантастических образах деревянной резьбы находят отражение древнейшие мифологические представления лаосцев <sup>10</sup>. Действительно, многие из них по своей семантике восходят к народной языческой символике. Это относится, в первую очередь, к изображению нака /Санскрито-палийское - "нага"/, наиболее распространенном в декоративном искусстве Лаоса. В форме нака выполнялись деревянные антефиксы и консоли храмовых перекрытий перила лестничных маршей, оформлялись углы фронтонов и арочных обрамлений порталов. Переплетающиеся змеообразные тела наков включались в орнаментку резных панно. В виде голов нака вырезались иногда отдельные декоративные элементы, как например, концы шарфов и плащей будд и тхепханомов, завершая лука Пха Лака и Пха Лам <sup>11</sup>. При огромном количестве изобразительных вариантов образа этого фантастического существа всегда легко узнаваем: чешуйчатое тело змеи, раскрытая окаленная пасть с клинками и длинным языком, круглые глаза и высоко поднятый вверх рогообразный хобот. Причем изогнутые линии тела нака обрамлены растительным орнаментом, состоящим из характерных "пламенеющих" лепестков. Особенно пышно украшен остроконечными листьями хвост и хобот нака, словно вырастающими из тела драконоподобного существа /рис. 8, I, 2/.

Изобразительное решение образа нака, в котором органично соединены элементы зооморфной и растительной орнаментики, соотносится с ролью нака в мифологических системах народов Лаоса. Связь наков - "обитателей водного и подземного мира, хранителей и подателей воды" - с древними культами плодородия земли, матери-прародительницы и предков прекрасно раскрыта в обобщающих исследованиях этого образа рядом востоковедов <sup>12</sup>. Существование реальных прототипов нака /змеи и крокодила/, выявленных при изучении фольклорного и этнографического материала Юго-Восточной Азии, подтверждается анализом изобразительных форм нака, сложившихся в классическом искусстве Лаоса. Помимо наков, в лаосской скульптуре встречаются изображения наггак /полузмея-полузмея/ и пханияк /женское божество со змеиным телом, покровительница наков/, художест-

венное воплощение которых раскрывает один из аспектов известной мифологемы — "женщина-змея-мировое дерево"<sup>13</sup>.

В комплекс мифологических представлений лаосцев входят такие фантастические существа, как нангматса — полуженщина-полурыба, своеобразная "лаосская русалка", киннали /киннара/ — женщина с птичьим телом /мужск. — кинналон/, киннон — существо с телом женщины и головой птицы, кхут или пханаикхут, /Гаруда/ — мифический орел, нокхонг — фантастический гусь или утка, савалин — птица с головой слона, синг или ласасинг — мифический лев с драконьей головой, кхотсасинг или наласинг человеко-лев /Наласинг считается одной из аватар Вишну/, Маникап — крылатый конь, лошадь с человеческим горсом — лаосский кентавр, демон Лаху, драконоподобные чудовища — мангкон, накхоп и др. /рис. 8, 3, 4; 9, I-4/.

Пластические формы фантастических образов наиболее близки мотивам народного искусства. Однако выявить в них элементы буддийской мифологии на данном этапе изученности материала не представляется возможным. Необходимо также учесть, что, подобно тому, как в древнерусском искусстве архаические мифологические образы наполнялись с течением времени новым эпико-героическим содержанием<sup>14</sup>, так языческая фантазия лаосских преданий органически соединялась с захватывавшей стихией буддийских и индуистских повествований. Фольклорные мотивы приобретали новую окраску. Индийские эпические персонажи давали нарицательные имена старым мифологическим образам. Так, имя одной из жен полководца обезьяньего войска Хунламана /Хану-мана/ Нанг Матси стало названием лаосской русалки. К ведийской мифологии восходит мотив девушки-птицы /киннали/, получивший своеобразную местную интерпретацию у народов Индокитая<sup>15</sup>.

В системе храмового декора важная роль отводится архитектурному орнаменту, отдельные элементы которого несут определенную семантическую нагрузку. Основу орнаментики составляет так называемый "лотосовый узор", состоящий из стилизованных изображений цветов, бутонов и листьев лотоса /рис. 10, I/. О многогранности символики лотоса в буддийском искусстве писалось неоднократно<sup>16</sup>. Осмысление лотоса как символа чистоты и невмешательства буддийского сознания, как знака божественной природы изображаемых персонажей характерно и для лаосского образно-мифологического мышления. Вместе с тем

декоративная функция лотосового узора значительно расширяет область применения его в архитектурном декоре.

Растительные орнаментальные мотивы в целом получили широкую разработку и в деревянной скульптуре. И подчас именно в орнаментике выявляются те отличительные черты, которые сообщают лаосской пластике национальное своеобразие. Сравнение, например, изображений нака и ласасинга в лаосском и бирманском искусстве<sup>17</sup> обнаруживает при иконографической общности образов характерные различия в орнаментальном обрамлении скульптуры. Лаосские растительные мотивы выглядят более пластичными, округло-изогнутыми по отношению к остроколючим "пламенеющим" формам бирманского листовенного орнамента.

Как показывает анализ дуангпхабангских храмов, система архитектурного декора довольно устойчива и традиционна. Помимо таких скульптурных элементов, как "док софа", угловых украшений скатов крыши и консолей в форме наков, рыб, фантастических птиц или гхепханомов /рис. 10, 2/, деревянные резные панно покрывали большие плоскости треугольных фронтонов и арочных обрамлений портиков, а также панели дверных и оконных проемов. Сложную разработку получил декор входных порталов. Дверные проемы, как правило, оформлялись пилястрами, имевшими профилированные базы и капители. Последние декорировались орнаментом из стилизованных листьев лотоса. Наличник двери выполнялся в виде полусферы со стрельчатым завершением. Иногда верхняя часть наличника напоминала буддийскую многорукую ступу, увенчанную коническим шпилем /ват Пакхе, ват Сен и др./. Подобную конструкцию могли иметь и оконные наличники.

В позднесредневековом зодчестве Лаоса рельефный декор порталов, фронтонов и колонн портиков часто выполнялся из лепной штукатурки. Широко использовалась в качестве пластического материала особая масса "патхайхет", состоящая из смеси песка, органического клея и гашеной извести. Другой род штукатурки "кхамук" изготавливался из древесной золы, промтой в воде, а в качестве связующего добавлялся сок лакового дерева. Так же как и деревянная резьба, лепнина всегда покрывалась черным или красным лаком и позолотой. Традиционным методом украшения стен, колонн, потолка храма была техника аппликации из листочков сусального золота, наносимых

на лаковую поверхность. Среди материалов архитектурного декора следует упомянуть стеклянную мозаику, используемую в качестве фона резных панно. Мозаика выкладывалась из кусочков зеркального и цветного стекла /синего, зеленого, фиолетового, темно-красного/. Позолоченная резьба в сочетании со сверкающей мозаикой ярко контрастировала бедные оштукатуренных стен храма.

Резьба по дереву в экстерьере некоторых святилищ Луангпхабанга занимала раньше большее пространство. Так, в 1512 г. для строительства вата Висун, как рассказывает местное предание, король Висун Нарат приказал привезти из разных лесов страны ценные сорта деревьев. Было установлено 12 деревянных колонн длиной 25 метров, чтобы поддерживать высокую двухъярусную крышу сима<sup>18</sup>. Лучшие мастера города изготовили огромное количество резных панно, украсивших двери и все свободные плоскости стен. К сожалению, святилище Висун потеряло часть многих деревянных строений столицы. Оно было почти полностью уничтожено пожаром в 1887 г. Восстановленное в 1898 г. здание представляет собой лишь схематичную копию прежнего сима, выполненную из кирпича в меньшем масштабе без восстановления резного декора стен.

Документальным свидетельством былого великолепия вата Висун является рисунок Франсуа Гарнье, путешествовавшего в 1867 г. по Меконгу во главе французской миссии. В своей путевой книге Гарнье с восхищением отмечает тонкость и изящество резьбы, декорирующей стены храма, и сравнивает его с лаосскими погребальными сооружениями, которые по традиции вырезались из дерева наподобие архитектурного монумента и полностью покрывались сложной орнаментальной резьбой и позолотой<sup>19</sup>.

Несмотря на уменьшение доли деревянной резьбы в архитектурном декоре культового зодчества ХУШ-ХХ вв., художественной обработке деревянных фрагментов монастырских построек всегда уделялось огромное внимание. Своеобразной реинициацией старой традиционной системы храмового оформления является интересный памятник, появившийся в 1960-х гг. на территории главного городского вата Сиенгтхонг. Это Ласалот - здание для погребальной колесницы короля Сисаванг Вонга, умершего в 1959 г. Фасады строения от высокого белокаменного цоколя до конька крыши украшены позолоченными рельефными панно, запечатлевшими бессмертных героев "Рамаяны".

Что касается характера и технических особенностей лаосской пластики, то необходимо отметить преимущественное развитие барельефной резьбы, украшающей архитектурные детали храмов. Для создания крупных рельефных композиций выбирались определенные сорта деревьев<sup>20</sup>, обладавших прочной древесиной. Глубина обрабатываемой рельефной поверхности обычно была небольшой, и только отдельные фрагменты /чаще всего центральные фигуры сюжетных композиций/ могли исполняться в высоком рельефе. Особенностью луангпхабангского деревянного декора является также его одноцветность, так как резной орнамент никогда не расписывался, а золотился. Эти специфические черты существенно отличают лаосскую пластику от бирманского храмового декора, где резные композиции насыщались большим количеством скульптурных изображений, и от преимущественно сквозной полихромной резьбы деревянного зодчества Вьетнама<sup>21</sup>.

В архитектурном декоре храмов Луангпхабанга основное внимание уделяется оформлению главного восточного фасада святилища. Плоскость фронтона разделяется на несколько ярусов. Под верхним треугольником двускатной кровли расположены один или два широких горизонтальных фриза, состоящих обычно из нескольких прямоугольных панно. Ряд орнаментальных полос отделяет их от фигурных арочных обрамлений. Двойные арки колонного портика, как правило, завершаются в центре характерным элементом в виде заостренной капли, напоминающей "висячую гирьку" порталов древнерусских церквей. Центральная часть выделена более широким пролетом. Бокковые колонны портика часто понижены, что образует дополнительные фронтонные плоскости из двух прямоугольных треугольников, под которыми находятся арки боковых пролетов.

По характеру резьбы фронтонные композиции можно подразделить на: 1/ чисто орнаментальные, 2/ сюжетно-орнаментальные, 3/ сюжетные.

Плоская орнаментальная резьба в композициях первого типа заполняет пространство деревянных панелей целиком, во втором случае она является фоном для небольших фигурных вкраплений, а в сюжетных рельефах выполняет функцию обрамляющей рамки. В простейших орнаментальных композициях часто используется сетчатый ромбообразный орнамент, ячейки которого заполнены одинаковыми декоративными элементами /ваты Соп, Си-



мьянгкхун/. В ритмической организации таких фронтонных композиций большую роль играет симметричное членение плоскостей, выразительность основного орнаментального мотива, гармоническая уравновешенность цветового решения.

В структуре орнаментальных композиций часто встречаются круглые розетки и медальоны. Декоративное значение их очевидно. Вместе с тем эти орнаментальные элементы имеют вполне определенное символическое содержание. Они воспринимаются как стилизованные изображения "дхамматяк" /"дхаммачакра"/ - буддийского "Колеса Закона" <sup>22</sup>. Это один из самых популярных мотивов в лаосском декоративном искусстве. Законченное пластическое выражение этого символа можно видеть на фронтонах святилищ Апхай, Сен, Тхат. Колесо, расположенное в центре треугольной части фронтона, окружено сложным растительным орнаментом. Крутые изгибы листовых побегов ритмически повторяются во всех рельефах, усиливая динамику пластических движений орнаментального рисунка. Изящно переплетающиеся стебли лотоса образуют спиралевидные фигуры, напоминающие цифру восемь. Они являются одним из наиболее характерных элементов растительной орнаментики луангпхабанского декора.

Изображения "дхамматяк" в виде круглых розеток, состоящих из концентрических орнаментальных полос, украшают фронтоны симв Кили, Сиентгхонг, Сиентгхам, Папхай. Фронтон Сиентгхонга показывает наиболее яркий пример декоративного решения фасада, в котором органично соединены геометрические и растительные орнаментальные мотивы.

В сюжетно-орнаментальных композициях как структура членений фасадной плоскости, так и традиционный набор декоративных элементов остаются неизменными, добавляются лишь отдельные изобразительные мотивы, среди которых особенно часто встречаются фигуры сидящих будд и гхепханомов. Фигурные изображения обычно заключены в овальные медальоны в форме капли и выполнены в более высоком рельефе, чем окружающая их орнаментальная резьба. Медальоны ритмически повторяются в нескольких панелях. Небольшие фигурки гхепханомов, птиц и зверей порой искусно вписываются в декоративную ткань панно, симметрично размещаясь среди изогнутых стеблей растительного узора. Изредка в центре орнаментального поля фронтона помещается довольно крупное горельефное изображение Будды, флан-

кированное гхепханомами /ват Донгкхун/, Пха Ина на трехглавом слоне /ват Пахуак/, Пха Дама с луком в руке /ват Хосинг/, а также фигуры реальных и фантастических существ /швилин, крокодил, нокхонг, киннали и др./.

Многофигурные композиции помещаются на фронтонах храмов незначительно реже. Большинство сцен строится по сюжетной канве и иконографии "Великих Событий" из жизни Будды. Выделение и разработка основных тем жизнеописания "Великого Учителя" обусловлены как самой структурой религиозных текстов, так и особенностями используемого для их передачи изобразительного языка. Ограниченные пространственными рамками мастера пластического искусства стремились к четкости и лаконизму изложения событий, предельной выразительности и порой натуралистичности изображения, одновременно используя также условности изобразительного языка, как разномасштабность изображений, соединение разновременных эпизодов в единой композиции, условное обозначение места действия, символика жестов и т.д.

Один из лучших луангпхабанских рельефов, посвященный первому "Великому Событию" из жизни Будды, расположен на фронтоне южного фасада портика сима Май. Согласно легендарному жизнеописанию, Будда родился чудесным образом из правого бедра своей матери Майи в парке Лумбини. Появившись на свет, бодхисатта сделал семь шагов и сказал: "Это мое последнее рождение". Следуя традиционной иконографии, лаосский мастер дает симметричную композицию, центральной фигурой которой является Майя, осененная древесной листвой. Справа Майю поддерживает ее сестра. Немного ниже изображен идущий зеленый Будда, каждый шаг которого обозначен цветком лотоса. По углам фронтона - две пары коленопреклоненных божеств благоговейно взирают на бодхисатту. Если в изображении Будды мастер следует канонизированным образцам, подчеркивая округлую мягкость форм его тела, слегка намечая линии строгой монашеской одежды, рисуя нимб вокруг головы, вторящий очертаниям конического финиала ушниси, то для создания общей сценической картины скульптор использует более реалистические средства. Он придает объемность фигурам других персонажей, выделяя несколько рельефных планов, разнообразием поз и жестов вносит определенную живость в статичную в целом композицию, создает впечатление пространственности, показывая

шествие бодхисатты как бы из глубины рельефа по постепенно увеличивающимся в размерах цветам лотоса. Вместе с тем условность сценического решения, тщательная проработка деталей одежды и листового орнамента, эффектное сочетание позолоченной резьбы и красного фона сообщают композиции торжественную правдивость и декоративность.

В стиле позднесредневековой пластической школы выполнены рельефы вата Папхай. На фасаде сима показана интересная сцена, мастерски вкомпонованная в треугольную плоскость фронтона. Будда, восседающий на лотосовом пьедестале, окружен полукругом из пяти сидящих лицом к нему монахов. В композиции запечатлено легендарное событие - чтение Буддой первой проповеди в Оленьем парке близ Бенареса пяти ученикам, которые стали монахами первой буддийской сангхи. Обобщенная пластика рельефа, реалистично выполненные фигуры монахов, условное перспективное пространственное построение, и здесь создают своеобразный иллюзорный эффект, несмотря на плоскостное двухцветное решение.

Выразительность линейного рисунка, лаконизм и пластичность объемных форм, четкость композиционной структуры отличают рельеф тимпана левого портала сима Папхай. Сюжетной основой панно послужил эпизод отшельничества Будды в лесу Палилай /Парилейяка/. Условность изображения места события - лес обозначен единственным деревом в центре рельефа, под которым сидит Будда - сочетается с вполне конкретным характером действия изображаемых персонажей. По двум сторонам от пьедестала Будды помещены фигуры коленопреклоненных слона и обезьяны, которые прислуживали Просветленному во время отшельничества. Рельеф обрамлен фигурной аркой, линейный рисунок которой обогащен сочным растительным орнаментом. Завитки листовых побегов органично переходят в изгибающиеся тела наков. Углы рельефа завершаются головами трех наков, причудливо вырастающих из раскрытой пасти дракона-макары.

Рельефные панно, украшающие двери и окна дуангпахабангских симвов, представляют целую галерею божеств, пхитхенгов, легендарных и эпических героев. Они выполняют охранительную функцию, поскольку дверь и окна строений издавна считаются местом проникновения злых духов. Именно поэтому большинство лаосских храмов имеют двухстворчатые ставни на окнах, украшенные рельефными композициями. Охранители изображаются сто-

ящими на реальных или фантастических существах, которые иногда выступают в роли их постоянных вахан /средство передвижения божества/. Божество может прямо стоять на мифическом существе или животном. В других случаях вахана отделяется от основного изображения узкой орнаментированной полосой. Иногда вводится еще один ярус. Излюбленным мотивом в декоре нижнего яруса являются фигуры присевших на корточки демонов с поднятыми вверх в жесте кариатид руками. В Лаосе их называют "няки", и выполняют они ту же роль, что и якиши /духи плодородия земли/ в древнеиндийской мифологии<sup>23</sup>.

Наиболее ранние рельефные композиции сохранились на дверях храмов Сиенгтхонт, Висун, Сиенгмен, датированные XVI-XVII вв. К ним относятся изображения Пха Ина и Пха Пхома на панелях входного портала главного фасада сима Висун /рис. Ю, 3/. Справа - фигура Пха Ина, возвышающегося на пятиглавом слоне Элаване. Слон здесь не только вахана божества, олицетворяющая господство Пха Ина на небесах Таватимса. Пятиглавность слона символизирует пространственную организацию мифологического мира, в котором четыре слона охраняют стороны света, а центр занимает божественный слон Пха Ина. Трехликий Пха Пхом на левой створке олицетворяет единство божественной тройцы /тримурти/, каждому члену которой отведены свои функции в космологическом процессе /Пха Пхома - созидательная, Пха Сиве - разрушительная, Пха Налай - охранительная/. Образ Пха Налай наиболее ярко воплощен в рельефах двери северного фасада Висун, где божество поддерживается мифической птицей Кхут /Гарудой/, и на дверных панелях главного портала вата Сиенгмен. Здесь четырехрукий Пха Налай показан со своими атрибутами: луком, треугольником, диском и раковиной.

Все изображения индуистских божеств выполнены в едином стиле, который можно условно определить как декоративный. В постановке фигур мастера следовали традиционной схеме: туловища даны строго фронтально, ноги в профиль, головы в слегка намеченном трехчетвертном повороте друг к другу. Пропорции фигур сильно стилизованы и отличаются удивительным изяществом и грациозностью. Тонкие руки с длинными пальцами /по две пары у каждого божества/, плавно изгибаются, словно гибкие стебли лотосов окружающего орнамента. Движения рук ритмичны и танцевальны. Что касается одежды божественных персонажей, то они, по мнению исследователей<sup>24</sup>, воспроизводят характерные

костюмы средневековых танцевально-драматических представлений. Мужские фигуры выступают в длинных праздничных бках "пхатъеу" со множеством декоративных складок и украшений, в высоких остроконечных коронах с овальным нимбом вокруг головы. Если добавить к этому тонкую орнаментальную проработку рельефного фона, то впечатление декоративности композиций значительно усиливается.

В поздних рельефах /XIX-XX вв./ общая композиционная структура дверных и оконных панно остается прежней. Различия прослеживаются прежде всего в стилистическом плане. Укрупняется растительный фоновый орнамент, слегка увеличиваются фигуры охранителей, исчезает ярусность. В качестве вахан тхевада часто выступают реальные животные: лани, козы, буйволы, лошади. Моделировка фигур становится более пластичной, объемной, несмотря на то, что общая высота рельефов по-прежнему невысока. Большим динамизмом пронизаны и жесты изображаемых персонажей. Нередко используется "поза идущего", когда одна из ног отставлена назад на носок. При этом во фронтальной постановке фигуры с профильным изображением ног соблюдается традиционная условность.

Особенно динамично выглядят фигуры так называемых "кхаттанамов" - охранителей с копьями /или мечами/ в руках на дверях храма Пакхан. Бородатые воины, имеющие явно китайизированный облик, с устрашающими масками демонов на груди стоят, слегка расставив и согнув в коленях ноги, причем одной ступней они опираются на спину, а другой - на голову фантастического льва. Поднятой правой ногой /на другой створке - левой, так как фигуры даны в зеркальном отражении/ соответствует взмах левой руки, держащей копье. Очень выразительны фигуры львов, которые здесь, в отличие от сказочных сингов часто лаосского происхождения, напоминают "собак фо" /собак Будды/, и несомненно возникли под влиянием образов китайского искусства.

Большой интерес представляет храмовый декор входных порталов вата Пакхе, который иногда называют "голландской пагодой". Действительно, на южных дверях фасада помещены две фигуры в костюмах, похожих на одежду, принятую у голландцев в XVII-XVIII вв. Костюмы достаточно стилизованы, но легко узнаются по характерным деталям: шляпы с перьями, длинные камзолы с отложными воротниками, панталоны до колен. Волни-

стые волосы, спускающиеся до плеч, очевидно, представляют собой парики, которые носили европейцы того времени. В руках "голландцы" держат небольшие изогнутые трости /или кинжалы?/. Их иностранное происхождение выдает стилизованная по-восточному обувь с сильно загнутыми носками, тогда как представители лаосской мифологии обычно изображаются босиком. Характерные особенности костюмов людей, вырезанных на дверях северного входа - небольшие шапочки, куртки с присборенными на предплечье рукавами и особенно короткие пышные панталоны, - позволили французским ученым определить их как одежду венецианцев XVI-XVII вв. <sup>25</sup>

Первым европейцем, побывавшем в Лан Санге в 1641 г., был купец Герри ван Вистхофф, возглавлявший голландскую торговую миссию. Через несколько лет Вьентьян посетил итальянский неэвизит Джованни Мария Лериа <sup>26</sup>. Видимо, поэтому Франсуа Гарнье, зная об этих визитах, отождествил скульптурных персонажей вата Пакхе с европейскими миссионерами. Однако вряд ли об этом могли помнить в середине XIX века создатели храма, тем более, что ни ван Вистхофф, ни отец Лериа в Луангпхабанге не были. Согласно официальным данным, резной декор храма был создан в ознаменование приема, оказанного луангпхабангскому послу китайскими мандаринами в Кунмине в 1861 г. Как предполагает А. Пармантье, резчики по дереву могли использовать в качестве наглядного пособия привезенные послом китайские гравюры с изображением "знатных иностранцев" <sup>27</sup>. Кроме того, традиция изображения европейцев в качестве охранителей священных мест была в это время популярна в Сиаме, который оказывал сильное политическое и культурное влияние на Лаос. Мастера Луангпхабанга, посещавшие Бангкок, могли видеть не только забавные скульптурные фигуры хранителей в иностранной одежде /фраках, брюках, цилиндрах/ на дверях храмов или у монастырских ворот, но и "всочию дивиться" на европейцев в столичном порту. Все эти впечатления и помогли лаосским резчикам создать свои собственные оригинальные образы охранителей храма Пакхе.

В позднесредневековой пластике Лаоса наблюдается тенденция ко все большему использованию в резьбе дверных и оконных панелей сюжетно-повествовательных композиций. Мастера порой стремятся объединить все рельефные панно, декорирующие один храм, единым замыслом. Так, наряду с традиционно

стоящими на обезьянах фигурами эпических героев /Пха Лам и Пха Лак/, украшающими храм Сиенгтмуан, является великолепно выполненная сцена борьбы одного из вождей обезьяньего войска Пхалитяна /Ваина/ с демоном в образе буйвола. В рельефе прекрасно передано движение летящей вниз головой обезьяны, атакующей поднявшего вверх морду буйвола, расположенного в нижней части композиции. Асимметричность и четкость линейно-оволученного построения способствуют передаче напряжения и экспрессии битвы.

Особое место в резном декоре ватов Дуангпхабанга занимает оформление дверных и оконных проемов монастырского сима Тхат, созданного в середине XX в. Цикл из 22 рельефных панно, украшающих 5 дверей и 6 окон храма, объединен единым сюжетом известной лаосской легенды "Нанг Манолы". Сюжет легенды, относящийся к кругу "сказок о девушке-птице, популярному у многих народов мира", восходит к древнеиндийским сказаниям и включен в такие крупные литературные произведения, как "Ригведа", "Махабхарата", "Махавастану" и др.<sup>28</sup> Лаосский вариант этой истории, бытующий в стране с эпохи средневековья как народное предание, имеет отличительные черты как в сюжетно-композиционном отношении, так и в образно-выразительном строе произведения, о чем ярко свидетельствует художественное воплощение сюжета "Нанг Манолы" в рельефах вата Тхат. В деревянных панно запечатлены основные эпизоды легенды, рассказывающей о любви короля Сисуэхона и прекрасной Нанг Манолы, непревзойденной танцовщицы среди мифических киннаи. Большинство сцен происходит в лесу, что дало возможность мастерам не только обогатить сюжетные композиции сочным растительным орнаментом, но и включить в пластическую ткань рельефов выразительные фигуры животных, птиц, рыб, крокодилов и т.п. Основное внимание уделяется образам главных действующих персонажей, крупные фигуры которых занимают порой всю плоскость рельефа. Для создания пространственности рельефных композиций резчики применяют как тщательную разработку рельефных планов, пластическую моделировку фигур, так и некоторые формы перспективных построений /например, в дворцовых сценах мозаичный пол передается с помощью линейной перспективы/. Расширению пространственно-временных рамок рельефа помогает и такая условность пластического языка, как соединение равноновременных и разномасштабных изображений в одной сце-

не. Выразительность пластики и линейного рисунка, динамичность композиционного построения, яркость образов, изысканность поз и жестов, тонкая проработка деталей костюмов и орнамента — эти художественные достоинства деревянных рельефов храма Тхат позволяют отнести их к лучшим образцам лаосского национального искусства.

Резьба по дереву составляет важнейшую часть архитектурного декора храмов Дуангпхабанга. Гармоническая согласованность скульптуры с логикой архитектурных форм обусловлена единством художественного замысла. Пластические образы полностью подчинены общим концептуальным установкам создателей буддийского храма. В ритмическом строе декоративной системы большую роль играют такие приемы, как повторяемость, изобразительных и орнаментальных элементов, создание симметричных композиций, выработка иконографического канона и стилистических особенностей резьбы. Развитие пластической образности шло в Лаосе по линии усиления "реалистичности" и повествовательности образов, от символично-орнаментальной структуры к пластично-декоративному решению рельефных композиций. И в этом эволюционном процессе особое значение получило выделение и преимущественное развитие жанра повествовательной скульптуры, с которыми связаны лучшие достижения лаосской пластической традиции нового времени.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

I Объединение лаосских княжеств, занимавших большие территории в верхнем течении Меконга и его притоков, в единое государство осуществил сын правителя княжества Мыанг Сва — Фа Нгум, считавшийся по традиции прямым потомком мифического короля лаосцев Кхун Болыма. Блестящею проведя завоевательный поход по лаосским землям, Фа Нгум в 1353 г. провозгласил себя монархом созданного им королевства Дан Санг. Государственной религией страны был объявлен буддизм тхеравады. В XV—XVII вв. Дан Санг был одним из крупнейших государств Индокитая, занимавшим территории современного Лаоса и Восточного Таиланда. См.: Лаос. М., 1980, с. 51.

2 Столица королевства Дан Санг — древний центр княжества Мыанг Сва г. Сиенгдонг—Сиенгтхонг по преданию был основан

двумя отшельниками в месте слияния реки Кхан и Меконга, где росло огромное баньяновое дерево. Здесь монахи поставили стелу с надписью, слова которой звучали приблизительно, как знаменитые пушкинские строки: "Здесь будет город заложен..." См.: Скворцов В. Белые слоны удачи. М., 1981, с. 112. С конца XV века столица стала называться Дуангпхабанг - Город Золотого Будды - по имени известной статуи Будды Пхабанг Уш-IX вв.

<sup>3</sup> В настоящей статье иконография и семантика круглой скульптуры не рассматриваются. Автор останавливается лишь на общих семантических, иконографических и стилистических чертах рельефной пластики Дуангпхабанга.

<sup>4</sup> Лаосский буддийский монастырь /ват/ состоит из ряда разных по своему функциональному назначению построек, окруженных каменной оградой /кампэнг/ с воротами. Основными идейно-композиционными элементами в архитектурном комплексе вата являются ступы, называемые в Лаосе "гхатами" - сооружения без внутреннего пространства, и храмы-симы, в интерьере которых заключены главные объекты религиозного поклонения - скульптуры будды. В Дуангпхабанге сим, как правило, занимает центральное положение в монастыре. Он возвышается на белокаменной платформе, часто обнесенной низкой балюстрадай. Вокруг святилища группируются другие монастырские постройки: хогтай - здание храмовой библиотеки, хоконг - беседка для священного барабана, хопха - небольшие павильоны для особо почитаемых статуй будды, кутти - помещения для монахов, маленькие гхаты, являющиеся надгробными памятниками членов буддийской общины, и некоторые другие сооружения специального назначения. Главное святилище украшалось как скульптурой, так и живописью. Настенные росписи полностью сохранились только в интерьере храма Паксе.

Здесь и далее в статье используются специальные термины и собственные имена, существующие в современном лаосском языке. См.: Морев Л.Н. Лаосско-русский словарь. М., 1983. Ряд терминов выявлен автором при изучении памятников Дуангпхабанга и Вьентьяна на месте. В скобках даются соответствующие названия, принятые в современной индологии, используются транскрипции собственных имен и названий с языка пали.

<sup>5</sup> Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV веков. М., 1980, с. 21-

35. Символично-космологическая концепция характерна для большинства буддийских комплексов Юго-Восточной Азии. Ожегова Н.И. Искусство Бирмы. М., 1978, с. 8; Муриан И.Ф. Искусство Индонезии. М., 1981, с. 53-54, 71 и сл.

<sup>6</sup> Ориентация сима на восток иногда не соблюдалась. Отступление от принятой схемы объяснялось, вероятнее всего, характером окружающей местности, где строился ват.

<sup>7</sup> Основные события жизни Будды Готама /санскр. Гаутама/ изложены в "Сутта-питаке" - второй книге палийского канона "Трипитака". Cowell E.B. The Jataka, or stories of the Buddha's former births. V.1-6. Cambridge, 1885-1901.

<sup>8</sup> Ожегова Н.И. Там же, с. 19.

<sup>9</sup> Существует несколько лаосских версий "Рамаяны", имеющих значительные различия в фабуле и композиционной структуре.

Осипов Ю.М. Литература Индокитая. М., 1980, с. 97-102; Vo Thu Tinh. Phra Lak - Phra Lam, - "Bulletin des Amis du Royaume Lao", № 6, Vientiane, 1971.

<sup>10</sup> Marshall H. L'Art Décoratif du Laos, - France-Asie, N 118-120, с. 3-94, т. XII, 1956, с. 762.

<sup>11</sup> Булленг Венилавонг. Синлапалай лао /Орнаментальное искусство Лаоса/. Вьентьян. Т. I-II. 1977; 1983. Т. I, с. 33, табл. 38-40; т. II, табл. 50-55, 64 /на лаосском языке/.

<sup>12</sup> Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976, с. 183-185.

<sup>13</sup> Там же, с. 186.

<sup>14</sup> Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. М., 1966, с. 52-53.

<sup>15</sup> Корнев В.И. Литература Таиланда. М., 1971, с. 72-79. Подробное рассмотрение семантики и иконографии образов лаосской пластики не входит в задачу настоящей статьи, а является предметом специального исследования.

<sup>16</sup> Coomaraswamy A. Elements of Buddhist Iconography. Cambridge, 1935.

<sup>17</sup> Ожегова Н.И. Там же, илл. 82, 102.

<sup>18</sup> Thao Buon Souk. Louang Phrabang. P., 1974, с. 25.

<sup>19</sup> La Revue Française. Le Laos, P., 1967, N 203, с. 15.

<sup>20</sup> Среди наиболее распространенных в Северном Лаосе пород деревьев, употребляющихся в архитектурном декоре, можно назвать: майданг - железное дерево, майкампи - дерево с темной плотной древесиной, майду - эбеновое дерево темно-коричневого

цвета, майка - дерево с более мягкой древесиной темно-розового цвета, майсак - тиковое дерево светло-коричневого или красноватого цвета. Дерево, предназначенное для рельефных панно, выдерживают на солнце не менее 2-3 лет, но чаще 7-10, после чего древесина становится более прочной и менее подверженной рассыханию.

21 Ожегов С.С. Архитектура Бирмы. М., 1979, с. 145, рис.101; Нго Гуи Куин и Троцкий С.С. Некоторые памятники архитектуры Северного Вьетнама. - Архитектура стран Юго-Восточной Азии, М., 1960, с. 54, илл. 27, 28.

22 Dhanit Yubho. Dharmaçakra or the wheel of the Law. Bangkok, 1965.

23 Сидорова В.С. Скульптура Древней Индии. М., 1971, илл.53, 58, 60.

24 Marshall H., Там же, с. 864.

25 Deydier H. Introduction à la connaissance du Laos, Saigon, 1952, с.97; Thao Boum Souk, Там же, с. 75-79.

26 Лаос. Там же, с. 57-58.

27 Parmentier H. L'art du Laos. Paris-Hanoi, 1954, V.1, с. 58.

28 Корнев В.И. Там же, с. 72-79. Цикл рельефных панно для сима Тхаг создан известным луангпхабангским резчиком по дереву Пхиа Таном и его учениками.

Н.А. Голева

#### ТРАДИЦИОННАЯ СКУЛЬПТУРА ЛАОСА

/по материалам выставки "Искусство Лаоса", 1982 г./

В основу данной статьи положен материал выставки "Искусство Лаоса", организованной в 1982 г. Министерством культуры Лаосской Народно-Демократической Республики, Министерством культуры СССР и Государственным музеем искусства народов Востока. На выставке был представлен широкий круг памятников изобразительного и декоративно-прикладного творчества народов Лаоса /скульптура, живопись, графика, керамика, текстиль и национальная одежда, изделия из металла, музыкальные инструменты и плетение/. Центральный раздел экспозиции занимала традиционная скульптура, анализ которой позволил выявить некоторые характерные иконографические и стилистические особенности пластического искусства Лаоса.

Лаос - страна древнейших культурных традиций, уходящих своими корнями в эпоху неолита. Уже в III тыс. до н.э. предки мон-кхмерских и индонезийских народов, населявших эту территорию Индокитая, начали изготавливать бронзовые орудия труда и украшения. К периоду поздней бронзы относится образование племенного союза горцев кха тхунгов /предков современных кхму - горных народов, проживающих на северо-западе Лаоса/, которым приписывается создание знаменитых мегалитических памятников в Долине кувшинов на плато Сиангкхуанг. Огромные каменные сосуды, согласно местным преданиям, использовались людьми-гигантами в качестве "кувшинов" для вина. Как предполагают археологи и этнографы, действительное предназначение сосудов - погребальные урны, в которых хоронили знатных людей. Жители поселений, создавших эти некрополи, умели делать керамические и стеклянные изделия, а также железные орудия труда и украшения. С середины I тыс. н.э. цен-

градная и южная части Лаоса входили в состав различных раннеклассовых государств /Фунани, Тямпатсана, Ченлы/, а с IX в. находились в вассальной зависимости от кхмерской империи Камбуджадева. Величественные и дворцовые комплексы в районах Саваннакхета и Паксе, сооруженные в IX-XIII вв. в стиле анкорской архитектуры, свидетельствуют о высоких достижениях местных народов в области каменного зодчества и скульптуры. Север Лаоса, долины Меконга и его притоков в это время активно заселялись тай-лаосскими племенами, образовавшими свои поселения и княжества /мыанги/.

На развитие средневековой культуры Лаоса значительное влияние оказал буддизм, получивший распространение на западе Индокитая еще в начале нашей эры и утвержденный первым правителем королевства Лан Санг - Фа Нгуом /I353-I373/ в качестве государственной религии. В стране начинается интенсивное строительство храмовых и монастырских комплексов - ватгов. Создаются многочисленные изображения Будды из дерева, металла, камня, глины. Происходит подъем всех видов народных ремесел. Начиная формироваться национальная художественная культура тай-лаосских народов впитывает лучшие достижения цивилизаций местного населения. В этот период складываются основные этнические общности, которые в современном Лаосе принято делить на три группы народностей: лао-лум /лаосцы долин/, лао-тенг /лаосцы горных склонов/ и лао-суанг /лаосцы горных вершин/.

Раннесредневековые памятники Лаоса были представлены на выставке тремя каменными скульптурами XIV-XV вв., изображающими предположительно предков одной из горных народностей мон-кхмерского населения страны. Это изваяния женских фигур, одна из которых показана сидящей, другая - стоящей со сложенными на груди руками, которыми она придерживает лямки заплечной корзины, третья скульптура - образ матери с ребенком. Скульптуры вырезаны в той условной грубоватой манере, которая характеризует пластическую традицию населения горных районов. Четко вписаны в прямоугольники каменных блоков геонетризованные объемы женских фигур, пропорции которых далеки от действительных. Пластические массы каждой скульптуры компактны, обобщены и делятся на три крупные и почти равнозначные части: голова, торс и нижняя часть туловища, решенная как нерасчлененное кубическое основание. Причем в скульп-

туре матери с ребенком фигура последнего слита с телом женщины и занимает две трети ее высоты. Орнаментально-графически, схематично трактуются черты лиц женских персонажей /глаза, брови, рот/ и некоторые детали одежды.

Почитание подобных изваяний связано с древнейшим культом матери-прародительницы, сохранившимся вместе с культом предков у некоторых народов группы лао-тенг до середины XX века. Скульптуры предков помещались в специальных небольших храмовых сооружениях, но могли располагаться в одном из помещений буддийского монастыря и почитались наряду со статуями Будды. Такое положение могло возникнуть только в связи с характерной особенностью лаосского буддизма, всегда мирно сосуществовавшего с местными верованиями и культурами.

Высокого расцвета в XVI-XVII вв. достигает искусство резьбы по дереву, которым особенно прославились мастера Дуангпхабанга - столицы Лан Санга до 1563 г. Многочисленные храмовые постройки города в изобилии украшались рельефными панно и скульптурами на сюжеты буддийских легенд, мифологических преданий и народных сказок. Наиболее богаты архитектурным декором отличался один из самых старых и больших монастырей Дуангпхабанга - ват Сиенгтхонг, центральное святилище которого было построено в 1560 г. Из вата Висун, где некогда хранилась святыня королевства - позолоченная статуя Будды "Пхабанг" /в ее честь был назван город/, ставшего в настоящее время Музеем национальной скульптуры, происходили экспонировавшиеся на выставке фрагменты архитектурного декора XVII-XVIII вв.

Традиции художественной резьбы по дереву в Лаосе тесно связаны с развитием национального зодчества. Существовала определенная система в размещении резного декора на храмовом святилище или другом монастырском строении. Наиболее пышно украшались фронтоны, дверные и оконные панели. Архитектурный декор, как правило, покрывался лаком, листочками сусального золота, инкрустировался кусочками цветного стекла и зеркала. В такой технике были выполнены и музейные образцы резьбы с изображением мифического дракона-змея "нака", фантастического льва "ласасинга" и демона Лаху.

В виде наков, почитаемых как властители водных стихий и подземного мира, вырезались антефиксы многоярусных потонутых крыш, консоли внешних галерей, лестничные перила, арочное

обрамление входных порталов. Наки были персонажами многих рельефных панно на мифологические и легендарные сюжеты. Обычно нак изображался с длинным чешуйчатым телом змеи, пышным хвостом и драконьей головой, обрамленной причудливым растительным орнаментом, так что изобразительные и орнаментальные формы сливались в одно целое. Изогнутые линии тела нака напоминали неправильные S-образные фигуры, что характеризовало и музейные скульптурные изображения дракона-змея.

Фантастический королевский лев "ласасинг" — охранитель священных мест, часто помещался на ровных створках дверей и оконных ставнях. Несмотря на равнообразие изобразительных вариантов этого фантастического животного в лаосском искусстве, общей отличительной чертой образа ласасинга в деревянном декоре является своеобразное орнаментальное обрамление тела и особенно драконьей головы, подобной голове нака, с кликастой пастью, рогообразным носом, удлинненными большими глазами и пышной гривой из растительных завитков. Демонстрировавшийся на выставке рельеф ХУ в. представлял собой один из лучших вариантов образа ласасинга, решенного в декоративно-орнаментальном ключе.

В сложные фронтонные композиции храмов нередко включались маски демона Лаху. Выставочный фрагмент архитектурного декора, выполненный в технике прорезного рельефа, показывал типичный облик этого фантастического существа, изображаемого в виде головы-маски с круглыми глазами, широким толстым носом, огромной раскрытой пастью с кликами и оттопыренными ушами. Маска Лаху занимала центральное положение в рельефе, заполненном целиком сочным растительным орнаментом из стеблей, листьев и цветков лотоса. Популярности образа демона Лаху в декоративном искусстве способствовала древняя легенда, согласно которой Лаху удалось выпить глоток напитка бессмертия — амриты, полученного во время пахтанья /взбивания/ мирового океана. Солнце и Луна заметили это, и бог Вишну отрубил Лаху голову. Так как драгоценная амрита не успела дойти до тела демона, то только голова его осталась бессмертной. С тех пор он постоянно преследует на небе Луну и Солнце, пытаясь их проглотить — так объясняют лаосцы происхождение лунных и солнечных затмений.

Основным сюжетом средневековой круглой скульптуры был образ Будды. В интерьерах храмов-символ изваяния будд поме-

щались на высоких ступенчатых алтарях. Огромную центральную статую окружали меньшие скульптуры будд, представляющие целую галерею различных иконографических типов. На выставке демонстрировались образцы культовой пластики из храмов Дуангпхабанга и металлических статуи будд из ватов Пхакао и Сисакет во Вьентьяне, датируемые ХУІ-ХУІІІ вв.

Наибольшее распространение в буддийской иконографии Лаоса получило изображение Будды Марависай /"Победитель Мары"/, сидящего в героической позе "вира" с жестом рук "бхумиспарша" — касающегося земли пальцами правой руки. Эта поза характерна для главного алтарного образа. С таким жестом изображались также небольшие фигуры будд, расположенные на нижних ступенях пьедестала, заполняющие стенные ниши алтарей и крытых галерей ограды сима. Центральная статуя Будды чаще всего отливалась из бронзы, но могла иметь кирпичный или каменный остов /в ХХ в. и бетонный/, покрытый металлическими плитами, а иногда толстым слоем ступка, расписанного и позолоченного. В Дуангпхабанге второстепенные алтарные образы вырезались в основном из дерева. Кроме того, для их изготовления применялся своеобразный способ лепки из размельченной каменной /известковой/ массы, смешанной с лаковой смолой. В этой технике была выполнена находившаяся в экспозиции скульптура Будды Марависай с алтаря святилища Сиентхонг. Высокий трон, на котором возвышался "Победитель Мары" был вырезан из дерева, позолочен и украшен стеклянными вставками.

Образ Будды Марависай на алтарях лаосских храмов непременно сопровождает фигуры будд "кхофон" /"вызывающий дождь"/. Этот иконографический тип, редко встречающийся в буддийской пластике других стран, пользуется большой популярностью в Лаосе в связи с его аграрно-магической символикой. Изготовление и установка скульптур Будды "кхофон" обычно приурочиваются к началу сезона дождей. Идея поклонения этому образу выражает народные представления о благодатном действии на рисовые поля и всю природу живительной небесной влаги, вызываемой Буддой.

На выставке экспонировались три деревянные скульптуры "кхофон", две из которых представляли Будду в монашеской одежде с открытым правым плечом. Плавные изогнутые руки Будды были опущены вниз, слегка касаясь приподнятых уголков плаща. Изящно вытянутая фигура словно застыла в позе предстания, в



ожидания чуда. Третья скульптура показывала Будду в "украшенном" плаще, с ожерельем и колье на груди, украшенном поясе, браслетами на руках и ногах, обутого в остроколенные вышитые туфли. В данном случае поза "икхофон" была соединена с иконографией Будды "сонг кхманг" /"в королевской одежде"/ и напоминала созданную народами Юго-Восточной Азии легенду, в которой рассказывается об одном царе, считавшем себя самым великим и богатым правителем. Чтобы проучить его, Будда превращается в могущественного монарха - "царя царей". Пригласив в свой величественный дворец воогордившегося царя, он читает ему проповедь о тщетности мирских желаний, погони за богатством и славой и обращает гордеца на путь постижения истинных духовных ценностей.

Легендарное жизнеописание Будды служило сюжетной основой создания иконографических типов в буддийской пластике. Изображение Будды "накпок", осененного капюшонами семиголового змея-нака, связано с известным эпизодом из жизни основателя буддийской доктрины. Однажды, когда он сидел в состоянии глубокой медитации на берегу пруда, начался сильный тропический ливень, вызвавший потоп. Видя, что Будде угрожает опасность, король наков Мучилинда приподнял его над водой на кольцах своего тела и укрыл от дождя капюшонами своих семи голов. Популярности образа "накпок" способствовал и тот факт, что народная традиция соотносила его с культом мифических наков, существовавшим в Лаосе с глубокой древности. Небольшая скульптура из вата Сен /г. Луангпхабанг/ изображает Будду со сложенными на коленях руками в жесте "саматхи" /"размышление"/, сидящего на высоком пьедестале в арочном обрамлении из семи голов фантастического дракона-змея. Декоративность в обработке резной статуи проявляется в тщательном исполнении чешуек змеиных колец, украшении ярусов трона листьями и розетками цветов лотоса, украшенным ковриком, спускающимся с верхних ступеней, а также сплошном покрытии скульптуры сусальным золотом.

О мастерстве изготовления металлической пластики свидетельствовали экспонировавшиеся на выставке изображения будд из Вьентьяна. Большинство из них хранится в храме Пхакео, превращенном в середине XX в. в Музей древнего и средневекового искусства. Три скульптуры изображали Будду Марависай, две большие стоящие фигуры представляли другие, также очень

характерные образцы лаосской пластической школы. Это - будда типа "лила" /"идущий"/ с поднятой к плечу левой рукой в жесте "витарка" /"поучение"/ и слегка отставленной назад правой ногой. Образ "идущего Будды" в круглой скульптуре был впервые создан тайскими мастерами периода Сукотай /XI в./ и явился своеобразной интерпретацией канонического литературного сюжета - спуска Будды с неба Таватимса после проповеди своей доктрины богам и небожителям. Впоследствии символическое значение образа приобрело более широкое толкование - это победное шествие буддизма по миру. Лаосская скульптура Будды "лила" XII в. обнаруживает тесную связь с тайскими образцами как в иконографическом, так и в стилистическом отношении. Отлитая из бронзы в технике "утраченной" восковой модели, она отличается обобщенностью и мягкостью моделировки фигуры, благородством линейной ритмики, удивительным сочетанием отдельных частей тела общепринятым описанием "признаков совершенства" Будды: голова - в форме "яйца", нос - "как клев попугая", подбородок - в виде "плода манго", прямая спина и округлые ноги, "напоминающие ветви баньяна", широкие плечи и длинные руки, "подобные голове и хоботу слона" и т.д. Ушица - выпуклость на темени, являющаяся символом мудрости Будды, завершается высоким "пламенеющим" финиалом, что является характерной особенностью лаосско-тайской пластики.

В таком же стиле была выполнена статуя Будды типа "хамнят", символизирующая покровительство и защиту верующим. Мудра /жест/ "абхайя", соответствующая в классической индийской иконографии жесту правой руки, здесь выполняется обеими руками, поднятыми к плечам ладонями к зрителю. Интересно, что название "хамнят" определено местным народным толкованием образа и переводится как "усмирение соорядившихся родственников". В лаосском каноне жест "абхайя" может также исполняться отдельно как правой, так и левой рукой, и тогда скульптура Будды называется "хамсамут", что буквально означает "успокоение жизненного потока, океана людских страстей".

Особое место среди скульптурных образцов в экспозиции занимали изображения Пхакатая - толстого человечка, сидящего на невысоком пьедестале со сложенными на животе руками. В иконографии скульптуры - черты, присущие дальневосточному божеству довольства Хотю, а также будущему Будде Майтрее, своеобразно сочетаются с местной трактовкой образа. Лаосская

притча повествует об ученике Будды — Пхакатяе, который был в молодости очень красивым юношей. Чтобы избежать мирских соблазнов, он начал много есть, внешность его стала безобразной. Но Пхакатяй сохранил красоту и чистоту своей души, обрел высшую мудрость и достиг состояния будды. В скульптурах Пхакатяя наиболее отчетливо проявляются особенности "портретной" трактовки буддийских образов. Их лица практически всегда имеют ярко выраженный этнический характер: слегка выпуклые с узким разрезом глаза, широкие скулы и округлый подбородок, короткий нос и чуть утолщенные губы. Эти черты еще сильнее подчеркивают самобытность и оригинальность средневековой лаосской пластики.

Скульптурным декором украшались в Лаосе многие предметы культового назначения. На выставке демонстрировался нёт тхат — декоративное навершие буддийской ступы из провинции Дуангнамтха, датируемое XVI—XVII вв. Нёт тхат был выполнен в традиционной форме пирамидального алтаря с фигурами четырех будд в арочных нишах, завершающегося остроконечным шпилем. Такую же центрическую композицию имел тяттомук — реликварий из слоновой кости /XVIII—XIX вв./ из вата Пхакео. Мастер, изготовивший тяттомук, прекрасно использовал естественную форму бивня, обработав высокое цилиндрическое основание концентрическими полосами разного профиля. Высокорельефные изображения будд показаны в традиционной позе "Марависай" с коническими ушниками, повторяющими форму ступообразного навершия реликвария.

С жестом "призыва Земли в свидетели" /бхумиспархамудра/ выполнялись маленькие фигурки будд на пхакесонах — своеобразных буддийских "иконах", преподносимых в дар монастырю верующими. Количество фигур обычно соответствовало числу лет донатора, отмечавшего какой-либо юбилей в своей жизни. В экспозиции находился пхакесон XVII в. из вата Сиенгтхонг, представляющий собой прямоугольную деревянную доску на ступенчатой подставке с арочным обрамлением. Изображенные на "иконе" одинаковые рельефные фигурки сидящих будд были сделаны в технике штамповки из растительно-цветочной массы, смешанной с рисовой мелухой и лаком. Под рельефными полосами, отделяющими ряды будд, помещались орнаментальные розетки с вставками из кусочков зеркала.

Пхакесоны могли располагаться на стенках погребальных урн, как об этом свидетельствовал музейный экспонат из Дуан-

гхабанга с изображением ста будд в нижней части урны. Наполнявшая по форме ступы—тхат урна имела оземную верхнюю часть, украшенную барельефными фигурами мифических птиц с головой слона—"сакалия" и легендарных полулюди—полуптиц—"киннали", окруженных орнаментальными рамками.

Гравированными изображениями сидящих будд были также украшены каменные votivные таблички, укрепленные на деревянных подставках, покрытых черным лаком и итампованным орнаментом из листочков сусального золота. Между фигурами будд помещались деревья "бодхи" /"дерево Просветления"/ — буддийский символ одного из Великих событий в жизни Будды, символ духовного озарения и высшей мудрости/, которые в таких композициях изображались обычно растущими из небольших сосудов. Позолоченный рельефный рисунок votивных табличек отличается четкостью и красотой силуэта, скульпостью орнаментальных деталей, плавной невесущей линией.

Один из интересных видов пластического искусства в Лаосе — рельефная стукковая декорация, которая широко применялась при строительстве дворцов и храмов. Из стукки лепились сложные сюжетно-орнаментальные композиции на фронтонах и стенах храмов, а также отдельные скульптурные детали. Фрагменты архитектурного декора представляли собой головки "гхеханомов" — молящихся божеств в высоких пирамидальных коронах. На них сохранились следы росписи и позолоты, говорящие о пышности и богатстве храмового убранства.

После провозглашения Лаосской Народно-Демократической Республики в 1975 г. художественная культура Лаоса вступает в новый этап развития. Перед деятелями культуры встает важная задача — стать не только выразителями, но и активными участниками в осуществлении новых социально-экономических преобразований, происходящих в стране. Большое внимание в республике уделяется улучшению и расширению системы художественного образования. В комплексе учебных программ художественных школ Вьентьяна и Дуангпхабанга включены, как одни из наиболее важных предметов, архитектурный декор и резьба по дереву.

Рельефы на мифологические и жанровые темы выпускников скульптурных классов часто демонстрируются на художественных выставках столицы. Некоторые из них экспонировались на московской выставке. Перед зрителями прошла целая галерея ова-

зочных персонажей: "Наг Фа" - небесная фея, проливающая на волшебного осудца на землю чудесную дождевую влагу; "Нагг Матса" - хозяйка подводного царства, ласковая "русалка"; "Хануман и Тотсакан" - обезьяний вождь и демон, запечатленные в кровавой схватке, герои популярного эпоса "Пах Лак - Пах Лам" /"Рамайяна"/; "Кхут и нак" - мифические орел и змея, борьба которых олицетворяет столкновение воздушных и водных стихий; "Нагг Манола" - легендарная киннари /женщина-птица/, жена короля Ситхона, история которых стала в Лаосе символом чистой, возвышенной любви, преодолевающей все жизненные препятствия. В этих рельефных панно, вырезанных из ценных пород тропических деревьев /в основном черного, красного и тика/, нашли воплощение лучшие традиции средневековой пластики.

Таким образом, раздел традиционной скульптуры выставки "Искусство Лаоса" дал достаточно полное представление о наиболее характерных жанрах и материалах лаосской пластики, об общих стилистических особенностях и идейно-тематической основе круглой и рельефной скульптуры, о некоторых специфических чертах буддийской иконографии Лаоса, а также отдельных памятниках культового назначения. В сохранении и достойном продолжении пластической традиции современными мастерами состоит непреходящая ценность искусства традиционной скульптуры Лаоса.

М.Б. Кохан

#### О НЕКОТОРЫХ ВИДАХ ХРАМОВОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ СЕВЕРНОГО ВЬЕТНАМА

Деревянная скульптура - один из основных видов вьетнамского национального искусства XVI-XIX вв. Круг ее многочисленных образов преимущественно связан с пантеоном буддизма и культа предков. Вопросы становления этого вида искусства, его художественной и стилистической эволюции, выявления в нем определенных школ и направлений, особенности интерпретации буддийского канона народными мастерами, взаимодействие его с национальной пластической традицией на сегодняшний день исследованы крайне недостаточно и нуждаются в специальном детальном и глубоком изучении. /рис. II-15/.

В нашей работе мы сделаем лишь краткие и очень предварительные замечания по поводу двух видов культовой деревянной скульптуры, останавливаясь не на их сходстве, а на различиях их художественных решений, технических приемов исполнения, сферы производства, их связи и соотношении с другими формами национального искусства XVI-XIX вв. Первый рассматриваемый вид - это буддийская каноническая скульптура из наиболее крупных и самостоятельных буддийских храмов и монастырей, представленная в работе двумя скульптурами из собрания Государственного музея искусства народов Востока, которую можно отнести к так называемому "высокому" искусству. Второй вид - различные изображения храмовых слуг - вношей и девушек - второстепенных персонажей алтарных композиций преимущественно небольших городских и деревенских общинных буддийских храмов и домов - храмов культа предков.

К первому виду относятся, в основном, изображения буддийских божеств, небесных слуг, чиновников, охранителей из наиболее крупных столичных храмов и буддийских монастырей, об-

служивших императорскую семью и придворное чиновничество. Многие из таких храмов и монастырей содержались на пожертвования состоятельных слоев общества и нередко становились последним приютищем монархов, как например, храмовый комплекс Бут-гхал XVI-XVII вв., расположенный недалеко от Ханоя. Скульптуры для этих храмов выполнялись столичными мастерами в специальных мастерских, обслуживавших императорский двор или работающих по заказу буддийских храмов и монастырей. В состав этих ремесленных мастерских входили сравнительно высокопрофессиональные резчики, которые, возможно, узко специализировались на создании определенных канонических образов или их иконографических вариантов. Во многом образцом для них служило китайское искусство, на которое были ориентированы интересы и вкусы заказчика — императорского двора и крупных чиновников. Однако так же, как и в других видах вьетнамского "высокого" искусства, прямого заимствования не происходило. Прежде всего необходимо отметить избирательность канонических образов, сужение их круга и иконографических вариантов по сравнению с китайским пантеоном, что в первую очередь обуславливалось особенностями характера буддизма во Вьетнаме. Кроме того, происходила своеобразная интерпретация китайских моделей, обогащение их национальной художественной градацией, адаптация к условиям духовной и религиозной жизни Вьетнама.

Примером подобной скульптуры может служить изображение бодисатвы Куан-ам XVII-XVIII вв. из собрания Государственного музея искусства народов Востока /рис. 14, 1/. Скульптура выполнена в одном из пяти иконографических канонов этого божества, распространенных во Вьетнаме<sup>1</sup>. Этот канон вьетнамцы называют "Куан-ам в горах" /Куан-ам тоа сон/, а богиню изображают благородной и совершенной женщиной в монашеских одеждах, сидящей на уступе скал. Темная одежда мягкими складками струится по ее телу, глубоким капшоном покрывает голову, плавно очерчивая общий силуэт. В правой руке Куан-ам держит сосуд в форме гыквы-горлянки, в котором хранится эликсир бессмертия, одной ногой она опирается на цветок лотоса. Ощущение спокойствия и уверенности рождается благодаря четкому построению основных объемов скульптуры, трактованных в форме полуовалов, переходящих друг в друга и постепенно нарастающих по массе /высокий капшон, покрывающий узел волос, голо-

ва, крепкие пологие плечи, устойчивая нижняя часть скульптуры, расширяющаяся за счет раздвинутых колен, задрапированных тканей/.

Куан-ам /буддийское название — Авалокитешвара/ — одно из основных божеств буддизма Махаяны, получившее широкое распространение уже с XI в. — периода расцвета буддизма во Вьетнаме. В честь Куан-ам возводились храмы, такие, как храм П в Тва Мот Кот в Ханое, буддийский храм XVI-XVII вв. Бут-гхал, большой комплекс храмов в живописном месте Хюнгчюан, недалеко от Ханоя, и многие другие. Кроме того, в центральном или боковом алтаре каждого буддийского храма помещалось изображение этой богини. Такое широкое распространение культа Куан-ам объясняется тем, что в нем нашел яркое и образное воплощение один из основных принципов буддизма. Божество Куан-ам дарует помощь, внутреннюю духовную силу, помогает всем нуждающимся в утешении, одновременно являясь покровительницей материнства и чадоподательницей. Кроме того, в условиях сужения культа предков стало важнейшей предпосылкой возникновения и распространения культа Куан-ам.

Вторая скульптура из собрания нашего музея, которая также относится к первому рассматриваемому нами виду вьетнамской деревянной скульптуры, — Паринирвана Будды<sup>2</sup> /Наг Бэн/ XVII-XIX вв. /рис. 14, 2/. Будда в соответствии с канонами буддийского искусства изображен лежащим на цветке лотоса, поднимающемся из морских вод. Пропорции его тела слегка удлинены, легкие складки одежды плавно облегают фигуру, лицо отражает спокойствие, внутреннюю гармонию и духовное совершенство божества. В то же время это не абстрактный образ, а очень одухотворенный и человеческий. Это ощущение достигается не только благодаря прекрасно выполненной фигуре самого божества, но и соотношением пропорций центрального образа, раскрытого цветка лотоса, фоновой резьбы, которые по сравнению с фигурой Будды кажутся более крупными и схематичными. Интересно отметить, что во Вьетнаме изображения лежащего Будды не приняли таких гигантских размеров, как в странах Индия, Бирме, Лаосе, Таиланде, т.е. интерпретация 15-метровой Паринирваны — достижения высшего идеального состояния сознания, прекращения цепи перерождений — конечной цели человека, по буддийскому учению, приобрела во Вьетнаме очень интимный и личный характер.

Скульптуры, подобные рассмотренным выше, вырезали обычно из темного дерева коричнево-красного цвета лишь в общих чертах, затем сверху они покрывались липным грунтом, из которого также создавались мелкие детали будущего произведения, такие как черты лица, тонкие складки одежды, ленты, браслеты и т.д. В состав грунта входили воск, пережженная рисовая солома, опилки, глина, замешанные на соке лакового дерева кей сон. После того, как грунт застывал, его тщательно полировали, затем расписывали цветными лаками и покрывали позолотой. В цветовом отношении буддийская каноническая скульптура была сдержанна и лаконична, в ней преобладали два цвета: темно-коричневый лак и позолота. Возможно, что первоначально лицо и грудь божеств были покрыты тонким слоем золота /сусального или так называемого "творенного", т.е. золотым порошком, растворенным в лаке/, которое со временем почти утратилось, что вполне естественно, так как слой золота был очень тонок и сверху не покрывался лаком. Одежды такого ранга буддийских божеств были тоже золотистого цвета, но покрывались не золотом, а составом, имитирующим его. Для этого на темную полированную лаковую поверхность наносился тонкий слой серебра или олова, затем его покрывали прозрачным светло-коричневым лаком, просвечивая сквозь который серебро или олово приобретало золотистый цвет. Это покрытие было довольно непрочным, со временем верхний слой лака трескался или отслаивался, на открывшейся поверхности нижнего слоя под воздействием влаги происходило окисление тонкого слоя металла и появлялись темные пятна, достигавшие иногда больших размеров.

Скульптурные изображения центральных персонажей буддийского пантеона располагались в основном алтаре буддийского храма, в котором обычно находилось довольно большое количество деревянных изваяний будд и бодисатв, расположенных в определенном порядке<sup>3</sup>. Алтарная часть представляла собой несколько поднимающихся лестницей постаментов. В верхней части помещались изображения трех будд — Там тхе Амиды, Гаутамы и Майтрейи — Будд Прошедшего, Настоящего и Будущего. Нередко они были больших размеров — около одного-полутора метров, полностью покрыты позолотой, блестящей в полутьме залов. Скульптуры были внушительны и монументальны. Главная задача скульптора состояла не столько в передаче глубокого психологизма этих образов, сколько в создании торжественного образа божества, вызывающего

чувство почтения и преклонения. На нижних ступенях алтаря, а также на двух меньших алтарях, расположенных с двух сторон от центрального, находились меньшие по размеру изображения Будд, бодисатв, Небесных чиновников. Изображение Параниризы Будды помещалось в центре, перед основной алтарной композицией, как бы открывая ее. Скульптура Куан-ам в иконографии "Куан-ам в горах" ставилась в одном из боковых алтарей /обычно в правом/, посвященном ей.

Прежде чем перейти к рассмотрению деревянной скульптуры, выделенной нами во вторую группу, необходимо кратко остановиться на описании интерьера деревенского или небольшого городского буддийского храма-гва, где находились эти скульптуры. Обычно такой храм был по размерам меньше столичного, алтарная часть в нем также располагалась напротив центрального входа, с двух сторон от алтаря могли быть боковые алтари. Схема расположения пантеона сохранялась лишь в общих чертах, вместо трех будд Там тхе могло быть помещено изображение одного Будды, количество бодисатв и различных иконографических вариантов Будды Гаутамы также было значительно меньшим, чем в столичных храмах, что зависело от состоятельности деревенской общины, которой принадлежал гва. Не только в расположении алтарных персонажей, но и в художественной трактовке скульптурных изображений ощущалась большая свобода от каких бы то ни было твердых схем и канонов. Наиболее интересны были боковые алтарные композиции. Здесь могли находиться изображения божеств, выполненные не только из дерева, а также из глины или состава из бумаги, шелухи риса и воска, напоминающего папье-маше, покрытого тонким слоем глины и расписанного. Здесь же могли находиться композиции, включающие народные представления о подземном мире и рае, изображения героев популярных литературных произведений и народных притч. В нижней части центрального и боковых алтарей, там, где стояли равнообразные чаши, подставки, сосуды с приношениями, помещались скульптурные изображения чиновников, монахов, юношей-слуг, небесных девушек, которые сопровождали и обслуживали основных божеств. Вот эту группу второстепенных неканонических персонажей мы выделяем как особый вид народной скульптуры, отличный от произведений, рассмотренных выше. Без этой скульптуры невозможно представить буддийский храм или поминальный храм — ден, посвященный местным божествам-покровителям общины или предкам отдельных семей. Прихожанами этих хра-

мов были сельские жители — члены деревенской общины, мелкие чиновники, продолжавшие жить в деревне, дети, старики и т.д.

Народная храмовая скульптура, возможно, создавалась отдельными мастерами или, что более вероятно, крестьянами-резицами, входившими в состав артелей, наиболее тех, которые строили деревенские общинные дома. Такие объединения чаще всего носили сезонный характер, выполняли строительство храма или создавали храмовую скульптуру по заказу сельской общины, которая оплачивала их труд. Не случайно поэтому эти полусветские персонажи в скульптуре XVI—XVII вв. по художественной манере исполнения близки деревянному рельефу из общинных домов-длиней. Резчики круглой скульптуры были менее связаны канонами буддийского искусства, опираясь, в основном, на народные традиции.

В качестве примера такой скульптуры мы рассмотрим наиболее распространенные образы девушки-служительницы /рис. 15, 1/ и слуги-жюши /рис. 15, 2/. Служительницам народные резчики придавали облик простых крестьянских девушек, лукавых и грациозных. Они изображены стоящими или коленопреклоненными в длинной одежде, подпоясанной цветным кутом, концы которого опущены вниз яркими декоративными лентами. Юбка уложена спереди мелкими складками и украшена различными по длине цветными лентами, обычно красного, желтого и зеленого цвета. Нижние края платья слегка подняты вверх, словно поды развевается при ходьбе одежды, что придает образу изящество и динамичность. Динамика позы, передача движения были одним из наиболее существенных отличий персонажей деревенской скульптуры от канонических изображений столичных храмов. Длинные волосы служительниц уложены на затылке высоким пучком и перевязаны лентой, так же, как у девушек с деревянных рельефов общинных домов-длиней. Лица широкие, с мягко очерченным подбородком, припухлыми губами, на которых застыла едва заметная улыбка, на нее, согласно народным представлениям о красоте, проложены три поперечные складки. В руках девушки держат различные атрибуты прекрасного досуга — чайник, чаша, шкатулки для бетеля, вазы с цветами, сосуды для вина и т.д.

Эта группа скульптур в отличие от канонической была полихромна. Она вырезалась из дерева, покрывалась специальным грунтом из лака, пережженного бамбука, рисовой шелухи, опилок и других компонентов, полировалась, а затем расписывалась цветными лаками. Цвета были традиционными для стран Востока — крас-

ный, зеленый, коричневый, черный, желтый. Все они получались при смешении лака с другими растительными и минеральными компонентами. Золото в деревенской скульптуре использовалось крайне редко. Лицо и руки покрывались розовой краской, которая создавалась не на лаковой основе, т.к. лак плохо соединяется с химическими красителями, и поиски путей создания светлой лаковой палитры продолжают во вьетнамской лаковой живописи по сей день. Эта розовая краска была самым уязвимым местом деревенской скульптуры. Она быстро отслаивалась при резкой смене влажности и температур, приходилось часто "подновлять" скульптуру. Иногда это делалось не очень тщательно, не снимался предыдущий слой краски, что со временем привело к тому, что черты лица теряли рельефность, становились расплывчатыми, утрачивая первоначальное выражение, скульптура становилась похожей на расплывшую куклу. В отличие от канонической скульптуры они выполнены более реалистично и непосредственно, полны внутренней силы, радостного мироощущения, присущего народному искусству. Эти образы были понятны и близки народному сознанию, не случайно с ними были связаны многочисленные легенды. Образы храмовых слуганок могут быть наглядной иллюстрацией добрых героинь народных сказаний о Тхи-кинь, сестрах Там и Кам, ареховой пальме и многих других.

Другим распространенным персонажем народной скульптуры был жюша-слуга. Он, так же как и девушки, изображался в свободной позе, стоя или опустившись на одно колено, в руках он мог держать небольшой сосуд или другие атрибуты. Одежда, состоящая из длинных широких штанов и прямой кофты с узким рукавом и глухим воротом, расписывалась обычно темной-коричневой или черной краской. позолота не использовалась. Несмотря на то, что скульптуры жюши делались, как правило, грубовато и схематично, резчик передавал веселый и добродушный характер этого образа, до сих пор одного из самых любимых народных персонажей. С ним связаны многочисленные китайские притчи, короткие веселые истории, где он выступает как остроумный и находчивый человек, любитель вина, ловелас и весельчак. Вьетнамцы считают этот образ подлинно вьетнамским и говорят о нем с улыбкой и теплотой. Сейчас скульптуры жюши-слуги постепенно утрачивают культовый характер, все чаще их можно увидеть во вьетнамском доме в качестве декоративной скульптуры.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что рассматриваемая нами вторая группа скульптур относится к народ-

ному искусству. Она жила и создавалась в широкой среде деревенских общинников, наряду с такими видами народного искусства, как деревянная резьба из общинных домов, миниатюрная керамическая пластика, народная гравюра, кукольный театр на воде, деревенский театр гео. Ее художественный стиль и эстетическая система формировались в условиях богатой духовной жизни традиционной вьетнамской общины. Сложение художественной стилистики художественной скульптуры как одного из видов народного искусства происходило независимо от канонической храмовой скульптуры. Принципиальные отличия деревенской скульптуры — свободное построение композиции, динамика поз, простота и обыденность костюмов и атрибутов, наконец, сами образы — не могли быть восприняты от канонической скульптуры столичных храмов. В основе деревенской скульптуры — живой, реальный человек, тогда как в канонической скульптуре главенствует внутренняя логика религиозной идеи, которая находит свое выражение в сочетании канонов буддийского искусства и реалистических признаков. О самостоятельном развитии деревенской скульптуры можно также судить по роли цвета. Полихромия деревянной скульптуры, так же как и всего народного искусства, была существенной составной частью художественного образа, она была неотделима от него, и в восприятии скульптуры цвет имел не менее важное значение, чем форма.

Источниками формирования скульптуры второй группы могли быть, как было сказано выше, резные композиции из общинных домов, персонажи кукольного театра на воде, каменные и деревянные скульптуры из поминальных храмов-денгов. Можно предположить также, что прообразами рассматриваемой группы скульптур были второстепенные божества культа предков, которые сравнительно быстро десакрализировались, превратившись в полусветские персонажи.

Возможно, значительная часть персонажей светского характера — это скульптурные изображения реальных прихожан, выполненные на заказ народными мастерами и приписанные храму в знак той или иной благодарности. Именно в этой скульптуре, обладая относительной творческой свободой, народные мастера совершенствовали технические приемы резьбы, формировали пространственное мышление, усложняли композиционные построения, учились передавать движение, гармонию, пластичность, именно здесь складывались традиции национальной пластической школы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

I Кроме рассматриваемого иконографического варианта "Куан-ам в горах" /Куан-ам тоа шон/, существовали следующие канонические изображения этого божества — "Куан-ам, дарующая детей" /Куан-ам тонг ты/, когда она изображается с ребенком на руках; "Куан-ам, внимающая мирским звукам" /Куан-ам тхиен тху тхиен нен/ или тысячерукая Куан-ам "Куан-ам на лотосе" /Куан тхе ам/, изображение Куан-ам, сидящей на лотосе, который держит морской демон./рис. II; I4, I/.

2. Во Вьетнаме существовало пять канонических изображений Будды Шакьямуни, соответствующие определенным периодам его жизни: Будда в образе мальчика /Кму лонг/; Будда-аскет /Тует шон/; Будда с лотосом, излагающий учение /Нием хоа/; Будда на лотосовом троне /Хиен таЙ/; Паринирвана Будды /Нет бан./рис. I2, I4, 2/

3. Подробные схемы и описания алтарных композиций буддийских храмов Северного Вьетнама приведены в книге Z. Bazasier, L'art Vietnamiennne, P., 1954, с. I53-176.

П.А. Куценок

## ПРОЦЕСС СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОГО СУДАНА

Предлагаемая вниманию читателя работа ни в коем случае не претендует на всеобъемлющую полноту и законченность — вряд ли вообще возможно во всех деталях проследить процесс сложения этнических стилей огромной и крайне неравномерно изученной части Африки — Западного Судана. Еще менее мы стремились утверждать что-либо: задача работы не утверждать, а предположить ответы на некоторые аспекты одного и того же вопроса, где, в каких недрах /или на поверхности/ социума /или личности/ скрываются силы, властно и безучастно к результату творчества формирующие этнические стили традиционного искусства.

Но этот вопрос раскрывает многообразие проблем еще более общего характера. Прежде всего — что такое этнический стиль? Определений стиля существует великое множество, но все они как-то мало подходят к традиционной скульптуре отдельных африканских народов. Причина этого, кажется, в том, что практически все эти определения выработывались на материале в основном европейском, изменявшемся во времени и в наименьшей степени — в пространстве. Искусство же африканских народов известно, за редчайшими исключениями, как один синхронный пласт произведений искусства, претерпевающий изменения только в пространстве. Древние же стили африканской скульптуры, известные в основном из археологических источников, — номоли, помдо, терракоты Нок, Сао и Дженне-Джалло, бронзы Ифе и Бенина — никоим образом не могут заполнить гигантские временные лакуны. Кроме того, обычно остается неизвестной этническая принадлежность древних стилей /или связь с современными народами остается весьма и весьма проблематичной, как в случае с Нок, теллем или Махан-Ифе/, и "ископаемые" стили в лучшем случае могут помочь реконструировать некоторые основные тенденции исторической эволюции африканского искусства, но ничем или почти ничем не могут

помочь в исследовании истории искусства отдельных африканских народов. Границы между этническими стилями — это границы между этносами, а не между эпохами, поскольку основная масса произведений традиционного искусства относится к узкому временному отрезку — концу XIX — первой половине XX вв. Этнический стиль для нас, таким образом, — категория синхронная, в известном смысле, вневременная. Немногие же и поэтому драгоценные исключения, когда можно наблюдать более древнее состояние — именно состояние, а не эволюцию искусства какого-либо народа, вовсе не дают возможность увидеть процесс изменения стиля — это можно сравнить с редкими вспышками света в темном помещении, заполненном людьми — какой-то миг мы видим жесты и выражение лиц, но не можем сказать, что происходило с каждым из персонажей в темноте. И так, под этническим стилем мы понимаем здесь ограниченный набор форм, соединяющихся в пластическом образе по определенным, четко детерминированным законам, присущим только данному этносу.

Но почему отбираются именно такие, а не иные формы, и что определяет законы, по которым они неудержимо и необратимо связываются в конкретных произведениях традиционной пластики. Во всяком случае, это не творческая воля отдельной личности, практически полностью растворенной в мощном потоке традиционных норм и представлений и лишенной, таким образом, возможности проявить собственную творческую индивидуальность. Объяснение придется искать именно где-то в глубине традиции, синкретизмом традиционной культуры спаянных в почти монолитное целое. Но все стороны жизни человека такой культуры, все аспекты его деятельности в конечном счете регламентируются коллективными идеями и представлениями, наиболее полно и четко выраженными в традиционной мифологии и фольклоре. Мы попытаемся, анализируя изобразительное искусство и постоянно сопоставляя его со словесным творчеством, обнаружить некоторые из доминант традиционной этнической психологии, которые, по нашему мнению, и составляют глубинные движущие силы процесса стилеобразования.

х х  
х

Западный Судан этно-лингвистически является, пожалуй, наиболее пестрой частью Африки — в этом отношении только Гвинею-Бисау может составить ему серьезную конкуренцию. На-



реды, населяющие Западный Судан, говорят на языках, принадлежащих к трем из четырех автохтонных для Африки языковых семей - афразийской, нигер-конго, и нило-сахарской /не только предшественники койсанских языков/. Однако, несмотря на языковую и этническую пестроту, искусство региона обладает достаточно ярким выраженным стилистическим единством и тяготеет к немногочисленным центрам. По мнению В.Б. Мириманова<sup>1</sup>, их два - ядро первого составляет искусство бамбара, доминирующее в стилистическом отношении среди локальных стилей других этносов, принадлежащих, как и бамбара, к группе языков манде-тан. Центром другой группы этнических стилей, чьи носители говорят, в основном, на языках гур, является искусство догонов. Промежуточное положение по отношению к этим двум группам и к искусству народов Гвинейского побережья занимает стиль сенуфо, обладающий чертами, объединяющими его и с обоими суданскими центрами, и с искусством совсем другого региона - Гвинейского побережья. Наконец, особое место принадлежит искусству дуула, "открытому" в самое последнее время и еще практически неизученному<sup>2</sup>. Отличительная черта их стиля состоит как раз в отсутствии такового - у дуула бытуют типы масок, полностью /или почти полностью/ идентичные аналогичным типам масок тех народов Западного Судана, в этническом окружении которых дуула живут или просто контактируют.

Ограниченность объема данной работы не позволяет подробно рассмотреть искусство двух основных для Западного Судана стилистических групп, поэтому мы ограничимся, в основном, двумя их центрами - искусством бамбара и догонов.

Отличительная черта пластики бамбара состоит в редком для африканского традиционного искусства сосуществовании нескольких стилистических групп внутри цельного этнического стиля. Круглая скульптура бамбара более или менее однородна /хоть и в ней можно выделить некоторые региональные подгруппы/. Однако маски разных тайных обществ отличаются ярко выраженным своеобразием. Маски комо и коно зооантропоморфны, коре - зооморфны и идио - антропоморфны. Несколько особняком стоит тип масок чивара, как по способу ношения, так и по чисто художественным особенностям. Это в отличие от большинства других типов масок бамбара - маски-наголовники, для которых характерен несвойственный, опять-таки для искусства бамбара в целом, нарочитый декоративизм. Круглая скульптура бамбара отличается куда

большим стилистическим единством - в ней можно найти только некоторые региональные различия - наиболее яркий пример этому подстиль Сегу.

Таким образом, странный для традиционного искусства стилистический плюрализм составляет, пожалуй, наиболее яркую отличительную черту искусства этого народа - что, естественно, было отмечено исследователями: "В целом для скульптуры бамбара характерно сочетание округлых и ограниченных форм, комбинация прямых и изогнутых линий, плоских и выпуклых поверхностей. Это сочетание противоположных методов и столь же резкое различие, существующее между отдельными типами масок, как правило, не свойственно традиционным художественным школам. Стилистический разнообразий, выходящий за пределы обычного варьирования определенных устойчивых форм, отсутствие стилистической константы заставляют вспомнить замечание Захана о том, что бамбара обладают не одним, а множеством мифов. "Как, спрашивает Захан, различить среди этих аллегорических повествований те, которые принадлежат собственно бамбара? Какие из них были привнесены извне? Сколько из них следует признать апокрифами? Как найти первоисточник?"<sup>3</sup>

Эти высказывания В.Б. Мириманова и цитируемого им французского этнографа Д. Захана, на наш взгляд, верно указывают то направление, в котором следует искать объяснение некоторым нетипичным для традиционного искусства в целом сторонам стиля бамбара. Однако нужны и некоторые уточнения: во-первых, на наш взгляд, многочисленные подстили искусства бамбара, при всем их разнообразии, все же не выходят "за пределы обычного варьирования определенных устойчивых форм"; во-вторых, вряд ли широкая шкала вариаций прямо связана с множественностью мифов - все они, при известном их разнообразии, характеризуют один и тот же исторический пласт сознания. Дело, скорее всего, в множественности стадийно разнородных жанров в фольклоре бамбара, где весьма и весьма архаичные мифы соседствуют с развитым эпосом - эпопеей Сегу, например. К тому же существуют такие особенности культуры, которые предопределяют и характерные черты изобразительного искусства, и "этничность" мифологии. Оба тезиса мы попытаемся обосновать.

Все традиционные этнические школы в Тропической Африке оперируют, как правило, очень небольшим набором основных форм и аксессуаров, которые, соединяясь в разных сочетаниях, и соз-

дают конкретные иконографические типы - искусство бамбара отличается в этом отношении от других этнических стилей /догонов, например/ только тем, что набор этот у них несколько шире, чем у других. К числу этих основных элементов относится прежде всего характерная личина - обаятельно сильно вытянутая по вертикали так, что наиболее широкая часть относится к высоте как 1/2-2,5. Иногда это соотношение бывает и больше - например, в личинах антилоп чивара. В личинах, в свою очередь, можно выделить две разновидности - плоские изображения с резкими гранями и подчеркнута треугольной формы и столь же резко очерченными, треугольным в сечении носом, и второй тип - более мягко очерченный, со сглаженными гранями и с характерным, вытянутым вперед округлым ртом. Ошибочно было бы полагать, что смягченные формы второго подтипа делают его более натуралистичным - мера условности и в первом, и во втором случаях остается в среднем одной и той же. Выбор того или другого типа личины явно не находится в зависимости от иконографии - обе разновидности обычно сосуществуют в пределах одного и того же иконографического типа - например, ндомо. Видимо, предпочтение того или иного - в равной мере канонического - типа личины находится в зависимости от мастерства скульптора и от того, что маска изображает.

Итак, типы личин, составляющих основу художественной выразительности всех - кроме чивара - типов масок бамбара, совершенно единообразны. Но для каждого из иконографических типов существует четко детерминированный набор аксессуаров. Они и играют главную роль в сложении того облика, который позволяет отнести маску к определенному иконографическому типу.

Маска тайного общества Коре, например, такими аксессуарами служат уши различных животных, которые вместе с незначительными, не отражающимися на моделирующем тип чертах изменениями личины и создающими конкретные маски льва, антилопы, гиены и т.д.

Маски ндомо создаются при помощи все той же универсальной личины, колеблющейся от пластического пурпизма простейших геометрических граней до более мягких антропоморфных очертаний, и рогами, количество которых колеблется от двух до восьми. Иногда к ним присоединяется и третий элемент - небольшие фигурки антилопы, варана, птицы и человека. Эти небольшие изображения - кроме человека, встречающегося еще на масках чивара - можно увидеть только на масках ндомо.

Рога и иногда помещаемые на них эмблемы - не завершие, которое, в принципе может существовать и отдельно от маски, как например, в масках Геледе у Йоруба. Рога и эмблемы конструктивно неразделимы с маской - все три элемента являются из одного куска дерева. Между тем и рога, и эмблемы не производят впечатления органичного слияния с личиной - на их месте можно представить, например, длинные уши животного, но тогда получится совсем уже другой иконографический тип - коре.

Это верно, что рога и личины несут вполне определенную информацию - ее можно почти "прочитать" на маске<sup>4</sup>. В восприятии здесь доминирует не столько эмоциональная сторона, сколько семантическая. Но не нагруженность информацией порождает некоторую механистичность присоединения разных элементов друг к другу. Кстати, принцип простого механического прибавления господствует не только в композиции маски в целом, но и внутри ее элементов - простое изменение количества рогов влечет за собой и изменение смысла. К этому доминирующему в искусстве бамбара принципу мы вернемся несколько позже, пока не рассмотрим еще один тип масок бамбара - чивара.

Эти маски, ставшие одним из неофициальных символов Черной Африки, принадлежат к самым, может быть, характерным порождениям фантазии бамбара. Существует два основных типа таких масок - первый, "вертикальный", стилизованный в наибольшей степени, представляет собой не столько изображение, сколько пластико-декоративную идеограмму антилопы, маска не показывает, но обозначает. Туловище превращается в короткий горизонтальный брусок, помещающийся на двух коротких подставках, часто в форме латинского "з", долженствующих изображать ноги. Шея, вырастающая из всей поверхности спины, представляет собой несколько поясов ажурных ломанных и волнистых линий с вертикально /или чуть с наклоном/ поставленными рогами.

Особого внимания заслуживают личины этих масок. Некоторые из них близки первому, наиболее геометриззованному типу личин масок коре или ндомо, другие - и наиболее распространенные - представляют собой предельно стилизованные формы, с трудом идентифицируемые вне контекста маски в целом - это сильно вытянутые трехгранные пирамиды, часто вовсе лишенные даже намек на изображение глаз и рта. Следует отметить, что личина, как часть в художественном отношении выразительная, может восприниматься только в фес, что находится в явной противоречии со

всей образной системой маски — ее чеканный ажурный силуэт предназначен только для боковой точки зрения. Таким образом, личины второго типа представляют собой вполне логичное, в духе традиционной пластики, развитие более детальных изображений, чья относительно разработанная форма все равно не воспринимается зрителем с боковой, единственно возможной для этой маски точки зрения — особенно если учесть, что маски чивара предназначены не для статического рассматривания, но находятся в быстром движении, постоянно и резко перемещаясь в пространстве вместе с несущим ее актером.

Второй тип масок чивара /кажется, несколько более поздний, но не хронологически, а стадийно, поскольку оба типа существуют параллельно/, "горизонтальный", представляет собой относительно натуралистические фигурки антилоп, схожие с теми, которые встречаются иногда на масках идомо. Сразу следует оговорить, что "более натуралистический" эти изображения можно назвать, только сравнивая их с первым типом, — мера условности и тут достаточно высока. Туловище этих антилоп сильно вытянуто по горизонтали, ноги укорочены, голова и рога — очень длинные, иногда длиннее тела — поставлены горизонтально. Головы близки ко второму типу личин чивара, с той только разницей, что рот и глаза обозначаются здесь всегда. Между рогов иногда помещается фигурка человека, опять-таки практически неотличимая от аналогичных изображений на рогах масок идомо. Маски этого типа допускают уже не только строго боковую точку зрения — они достаточно выразительны и в трехчетвертном развороте. Таким образом, второй тип наголовников чивара охватывает большее пространство, чем первый, более примитивный и предназначенный только для боковой точки зрения.

То обстоятельство, что в масках чивара используются личины, идентичные тем, что бытуют в антропоморфных и зооморфных масках, вроде коре и идомо, говорит об универсальном для стилистики бамбара их характере — тем более, что в масках чивара /особенно в первом типе/ их использование можно объяснить чем угодно, но только не внутренней логикой самих изображений, не предназначенных для фронтальной точки зрения, что делает сами личины реально практически невидимыми. Эти личины, чьи вариации не так уж и широко и всегда объяснимы внутренней логикой образа, приближающие черты антропоморфные тогда, когда изображается человек, утяжеляются и укрупняются тогда, когда нужно показать

льва, приобретают абстрактную отвлеченность и геометризмы при обозначении существа смешанной — не совсем изобразимой — природы. Для масок бамбара основой их художественного образа является именно личина, неизменно демонстрируемая даже там, где ее присутствие вовсе необязательно /с чисто художественной точки зрения/. Другими элементами этого "языка" являются конкретные атрибуты масок отдельных тайных обществ — уши разной формы для масок разных зверей у Коре, рога у Идомо, ажурный резной силуэт у Чивара. Есть и "кочующие" из типа в тип элементы — к ним относятся фигурки антилоп, в масках идомо играющие служебную роль, но превращающиеся в самостоятельные изображения в чивара, и фигурки людей, дополняющие маски идомо, чивара, но также существующие в виде вполне самостоятельных круглых скульптур.

Разве это можно назвать без многочисленных оговорок стилистическим разнообразием? Это, скорее, художественный язык, более сложный и трудный для восприятия, чем у многих других народов Африки, но не менее совершенный и проверенный временем. Тут действительно заметен своеобразный "вкус" к сопоставлению разнородных элементов, игра с формами, только на первый взгляд кажущаяся произвольной, но на самом деле подчиненная жесточайшей внутренней логике коллективных представлений. То же можно сказать и о противопоставлении округлого и прямоугольного, плоского и выпуклого, прямого и изогнутого — не anarchia это, но своеобразие художественного метода, построенного не на законах гармонии, а, скорее, диссонанса.

Но что же заставляет художников-бамбара сопоставлять явно противостоящие друг другу формы и объемы? "Множественность" мифов? Это представляется маловероятным и, во всяком случае, почти недоказуемым — можно в разнообразии мифов увидеть аналогию множеству форм, но не удастся показать сам механизм этой связи. Более истинным нам представляется предположение /тоже, правда, чисто интуитивное/, что формальное разнообразие представляет собой явление, концептуально аналогичное множественности стадийно разнородных жанров в фольклоре — очевидно, что оба множества порождены одним и тем же явлением в истории этнической общности мандинго.

Во многих иконографических типах масок бамбара сосуществуют /как в масках чивара/ маски как весьма архаичных форм, так и достаточно развитых; наконец, есть архаичные типы /коре/, и

Как мы могли убедиться, если слова об "отсутствии стилистической константы" в скульптуре бамбара точно характеризуют ее формальный плюрализм, то едва ли можно говорить о "стилистическом разном, выходящем за пределы обычного варьирования определенных устоявшихся форм". Дело в том, что этих "устоявшихся форм" просто несколько больше, чем обычно можно встретить в традиционных этнических стилях, и поэтому их достаточно разнообразное сочетание могут вызывать ощущение хаоса. К тому же существующая в пластике бамбара тенденция к несколько механистическому соединению как бы "замкнутых в себе" форм еще более усиливает это впечатление.

Происхождение этих относительно многочисленных форм, представляющих собой как бы параллель стадийной полиморфности фольклора, связано – как и в случае с фольклором – со сложными перипетиями истории мандинго. Объем работы не позволяет подробно рассмотреть эту проблему, но в качестве предварительного замечания можно сказать следующее: мандинги на протяжении своего исторического существования – видимо, значительно более продолжительного, чем это принято считать – извели многочисленные формы социальной жизни, от родоплеменной до средневековой империи, причем каждая из этих форм не исчезала после возникновения следующей, но сосуществовала с ней и активно взаимодействовала. Процесс этот шел – и продолжает идти – не только диахронно, но и синхронно, и ежегодно и даже ежеминутно воспроизводится на пути из деревни в город. Каждой из этих форм соответствует определенное мировоззрение, следовательно, и предочтение определенных форм и сюжетов, использовавшихся, опять-таки не в идеальной "чистоте", но во взаимодействии с другими – более архаичными или, наоборот, продвинутыми – сюжетами и формами. Так рождается, например, тип идома, где достаточно развитый антропоморфизм личины соединяется с архаичным элементом – рогами – но так, что семантика этого соединения характеризует еще более высокую степень мышления – это уже не символ, допускающий толкование в достаточно широких пределах, но, скорее, нечто вроде надписи, поскольку информация, заключенная в масках идома, совершенно конкретна <sup>7</sup>.

Однако причины, делающие возможным само существование столь странного традиционного стиля, лежат в куда более глубоких доминантах этнического сознания. На примере того, как из разнородных элементов "монтируется" зримый образ масок, как из

звериного и человеческого составляется облик персонажей фольклора, мы увидели тот принцип – или правила, – по которому из совершенно не значащих вне контекста элементов собирается конечный образ, где каждый из этих элементов получает вполне осмысленное значение. Отсюда и рациональная иррациональность изобразительного искусства бамбара – традиционный художник воспринимает мир таким – или почти таким, – какой он есть, персонажи мифов и сказок уже испытывают давление реальных вещей и образов, миф, и без того поколебленный древним социальным опытом, все больше размывается нашествием вещей из реального мира. Но еще многое от мифа живо – и оно соединяется с реальностью весьма своеобразным образом. "Своеобразное" в данном случае вовсе не пустой эпитет. Достаточно сравнить стиль пластики бамбара с искусством Йоруба, где мифологичное тоже отступает под натиском новых вещей и впечатлений, чтобы увидеть то, что составляет уникальность этого процесса /который сам по себе, естественно, не уникален/ у бамбара. В искусстве Йоруба нарастает общая натуралистическая тенденция, появляется святость, для традиционного искусства в целом не характерная <sup>8</sup>. Иное дело у бамбара – там деформированная мифом деталь соединяется с элементом уже относительно натуралистическим. В этом отношении очень характерна маска идома, находящаяся в одном из московских частных собраний – там мера условности значительно выше в помещенном на рогах изображении птицы, чем в самой личине. Бывают и обратные случаи – более условной оазывается личина, а эмблема, наоборот, относительно натуралистична. "Множественность", дискретность образов характерны, таким образом, для всей художественной культуры бамбара. Причина этого явления погребена очень глубоко, видимо, в самых архаичных и наименее "уловимых" пластах коллективного сознания. Только так можно объяснить универсальность этой тенденции. Возможно, что здесь сказывается основа основ всякой человеческой культуры – язык, но это – лишь в порядке предположения. В бамана, действительно, есть некоторые особенности, заставляющие вспомнить то, с чем мы сталкивались и в фольклоре, и в изобразительном искусстве.

В этом языке, например, отсутствует согласование; основным типом связи является примыкание; управления в чистом виде в бамана нет – есть только грамматическая форма, условно названная И.А. Тогоевой "управление через примыкание" <sup>9</sup>. И еще

одна особенность: в связи с высоким уровнем изоляции в бамана существует обширная группа слов-корней, которые вне контекста не могут быть отнесены к какой-либо определенной части речи. Видимо, нет оснований сомневаться в тесной связи языка и мышления, а если так, то по языку можно судить о некоторых особенностях этнической психологии. Дискретность восприятия мира, стремление расчленить его на мельчайшие атомы — но в то же время обостренное ощущение бессмысленности и неправомерности существования части вне целого характерны и для искусства, и для фольклора, и для языка бамбара. Ведь помещая одно и то же слово в разные контексты и получая тем самым разные части речи и используя один и тот же тип личины для разных иконографических типов масок, нагружая эту, саму по себе бессмысленную, часть новым каждый раз смыслом, человек продельывает одну и ту же операцию. Одну и ту же операцию он продельывает и тогда, когда механически присоединяет к личине рога и эмблему, меньше всего заботясь об их формальном "согласовании", и когда вяжет цепочку слов, не имеющих между собой никакой иной связи, кроме места во фразе.

Автор отдаёт себе отчет в том, что все его рассуждения о связи языка и стиля напоминают попытку вычислить на пальцах что-нибудь очень сложное, вроде задачи из области небесной механики. Весьма вероятно, что нарисованная картина достаточно далека от действительности, но вряд ли стоит сомневаться в существовании цепочки язык/мышление — этническая психология — фольклор/изобразительное искусство в принципе.

Итак, на сложение этнического стиля в изобразительном традиционном искусстве влияют самые разнообразные факторы, имеющие как ~~имманентный~~ для данного этноса, так и в известном смысле случайный характер.

У бамбара к числу первых факторов следует отнести "запрограммированную" самой этнической психологией стилистическую множественность — коренящуюся, возможно, в самом языке бамана. Однако запрограммирована лишь возможность такого развития стиля — реализуют же ее уже совсем другие факторы, имеющие большей частью субъективный характер. Так, трудно сказать, куда бы пошло искусство этого народа, не имея он за своими плечами древнего исторического опыта разных форм социального существования и, следовательно, присущей каждой из этих форм специфики мышления. Получается своего рода замкнутый круг: история испы-

тывает влияние этнических факторов, но и они подвержены ее воздействию. Этнические воздействия и исторические перипетии являются важными, но не единственными факторами, формирующими этнический стиль. Далеко не последнюю роль здесь играют и меж-этнические контакты, и используемые материалы, и техника исполнения, и даже социально-кастовая принадлежность исполнителей /в Западном Судане это, как правило, кузнецы/.

Насколько иным может быть стиль традиционного искусства, видно на примере догонов, живущих на юге Мали, на скалистом и мало доступном плато Бандитара. Обращаясь к их пластике, мы как будто наблюдаем увлекательные приключения одной и той же формы, безраздельно царящей не только в скульптуре, но и в архитектуре, и в наскальной живописи этого народа. Пластика догонов порождает впечатление, прямо противоположное тому, что производит искусство бамбара — тут нет места никакой множественности форм и образов, никакому противопоставлению разных пластических концепций, — форма тут одна, раз и навсегда данная на все случаи жизни, как реальной, так и сверхъестественной /между ними догоны не склонны, впрочем, видеть существенное различие/. С наибольшей ясностью и чистотой эта форма воплощена в навершии и личине маски "Канага". Она удивительно проста — это вытянутый вверх прямоугольник, пересеченный посередине дополнительной вертикалью. В разных ситуациях она способна изображать самые разные вещи — личину с нависающим массивным лбом, резко выступающими боковыми гранями и тонким прямым носом в масках, торс с руками, согнутыми в локтях под прямым углом в круглой скульптуре. Навершие маски "Канага" тоже представляет большой интерес — в сущности, это тот же, знакомый уже нам прямоугольник, где исчезли даже боковые вертикали — от них остались только небольшие, направленные вверх и вниз отрезки прямых <sup>10</sup>.

Практически все — их около восьмидесяти — иконографические типы скульптуры и масок догонов подчиняются только что описанной пластической константе, которую мы в дальнейшем будем называть "формулой Канага" <sup>11</sup>. Разумеется, есть и некоторые исключения — так, фигуры животных, помещаемые на некоторых масках в качестве наверший, бывают почти натуралистическими — примером может служить маска "Красной обезьяны" из собрания ГМИИВ. Личина этой маски совершенно типична для искусства догонов — условность форм доведена в ней до мыслимого

предела, — но довольно массивная фигура обезьяны резко отличается от личины своими почти реальными формами.

У скульптуры догонов есть два основных свойства. Первое из них — поразительное стилистическое единство. Второе находится в тесной связи с первым — это пластическая законченность отдельных вещей, замкнутость их в себе, невозможность что-нибудь к ним добавить или что-то отнять. Но сама эта законченность становится возможной только благодаря стилистической целостности искусства догонов. Если у бамбара есть несколько основных форм, которые, варьируясь, создают разнообразие иконографических типов в скульптуре, то у догонов форма только одна — это "формула Канага". Разнообразие иконографии создается, таким образом, лишь самыми незначительными изменениями основной схемы и небольшими деталями, насыщенными, тем не менее, очень глубоким смыслом для посвященных. Для профанов же, которыми могут быть не только европейцы, но и сами догоны, не прошедшие инициации, подлинный смысл масок остается если и не совсем непонятным, то, во всяком случае, понятным не до конца. Маски бамбара были все же более понятны. Догоны же обозначение предмета изображения полностью выводят из области восприятия в сферу интеллектуального знания.

Сравнивая разные маски коре бамбара, можно — с известным, правда, трудом — понять, изображают ли они гнелю, льва или лошадь; наблюдая предельно конкретные — в масштабах африканского традиционного искусства — формы пластики йоруба, зритель сразу понимает, что изображено, об этих скульптурах не надо ничего знать, достаточно их просто видеть. Рассматривая же маску догонов, нельзя увидеть в ней конкретный образ; о нем можно только узнать — маска "Черной обезьяны", будучи изображением бабуина, с равным успехом может изображать и модель вселенной; глядя на маску "Канага", никто, заранее не зная, что она изображает птицу, не догадается об этом — более всего она похожа на изображение, очень схематическое, человеческой фигуры.

Но изоморфизм искусства догонов станет еще очевиднее, если разобрав способ совмещения человеческого и звериного, применить догонам при создании их масок.

У бамбара отдельные черты животных совмещались с человеческими механически — появление какой-либо детали несколько не влияло на стиль изображения остальных. У догонов же все

наоборот — странные образы их масок вообще не поддаются аналитическому расщеплению. Так, трудно сказать, кого или что изображает маска "Черной обезьяны" — ее замкнутая, совершенно не связанная с вещами реального мира форма не вызывает никаких ассоциаций ни с зооморфными, ни с антропоморфными — скорее, это изображение акта метаморфозы, перетекания одной субстанции в другую, середина пути между животным и человеком. Мир искусства догонов — это странные ряды двойников, место, где нет предметов, а есть лишь иллюзия предметности. Тут нет фиксированного облика вещей, разница между предметами иллюзорна и несущественна, конец превращения — не обретение внешнего облика, но краткая остановка в пути, отдых перед очередной метаморфозой. Но все многочисленные трансформации демонстрирует некий единый субстрат, тот, который то ли обозначается, то ли изображается посредством формулы Канага. Этот пластический иероглиф, моделирующий любую скульптуру и маску догонов, как бы обнажает внутреннюю сущность всех вещей мира, то единственно — с точки зрения догонов — важное, что в них есть. Все остальное — род наваждения, так зачем же фиксировать внимание на иллюзии, которая необходимым образом должна смениться другой?

После всего сказанного выше совершенно, видимо, ясно, что порождения фантазии догонов абсолютно иррациональны. Никакие реальные детали — кроме, разве, антропоморфных наверху в масках — не смущают иератической невозмутимости скульптуры. Более того, мифологическое сознание догонов врывается в реальный мир и, подобно урагану, перевесившему вывески, полностью иррационализирует его.

М. Грюль описал маску "Мадам", изображающую европейскую женщину<sup>12</sup>. Казалось бы, хоть тут должны быть черги, сближающие изображение с натурой. Однако маска "Мадам" практически ничем не отличается от масок, изображающих женщин народа плель. Таким образом, даже совершенно новый для догонов объект не вызывает возникновения новых форм в искусстве, но, наоборот, сам подвергается деформации в соответствии с традиционными стилями.

Аналогии тому, что происходит в изобразительном искусстве, можно найти и в мифологии догонов. По их представлениям, все вещи имеют двойников и сами являются двойниками других вещей. Так образуются сложные цепочки, которые необходимы

образом должны где-то сойтись. Мир предстает не расчлененным на отдельные кирпичики, а монолитным, цельным и замкнутым в себе. Уникальность явлений, следовательно, второстепенна — но колоссальное значение приобретает то общее, что есть между ними. Все образы мифологии догонов предполагают наличие двойников, что лишает их — как и образы скульптуры — признаков уникальности. В мифах догонов нет той четкой дифференциации ролей, которую можно найти, например, в сказках йоруба. Наоборот, в текстах догонов веши и явления выстраиваются в ряды двойников таким образом, что различия между ними размываются и исчезают, точно так же, как отсутствует принципиальная граница между различными иконографическими типами их пластики<sup>13</sup>.

Показательно и то, что мифы догонов существуют в нескольких вариантах, от весьма пространных и детализированных до кратких и сжатых, деталей совершенно лишенных. Это — тиге, хвалесные имена мифических героев, не столько называемые, сколько символизирующие их. Тиге, служащие обычно молитвенными формулами, загадочны и непонятны для всех, кто не знаком с развернутыми мифологическими повествованиями, т.е. для непосредственных<sup>14</sup>. В тиге, как и в масках, совершенно отчетливо прослеживается тенденция "отослать" слушателя — как в случае с масками зрителя — за пределы непосредственно воспринимаемого образа.

Полиморфность мифологических персонажей, всегда присутствующий в мифических текстах скрытый смысл делает их столь же иррациональными, как и изобразительное искусство. Из мифов догонов встает странный клубящийся облик мира, где все видимое и слышимое оборачивается невиданным и неслыханным, скрывавшимся под внешней оболочкой вещей. Топоры и копья, солнце и небо, антилопы и змеи — все сливается в одно целое, не имеющее никакого отношения к реальному миру.

Можно смело сказать, что изобразительное искусство догонов полностью соответствует их мифологии — в обоих случаях прослеживается одна и та же специфика мышления, прямо противоположная той, которую можно наблюдать у бамбара. Догоны не расчленяют мир на составные элементы, но, наоборот, они сплавляют его в монолитное целое и не видят разницы между разными вещами. Однако не только миф сделал пластику догонов такой, какой мы теперь ее видим.

Искусство догонов представляет собой достаточно редкий в Тропической Африке /а в Западном Судане — уникальный/ случай, когда существует историческая преемственность между древней и современной скульптурой. Обнаруженные на плато Бандиагара древние скульптуры, приписываемые теллем, явно близки по стилю современным памятникам — и это вне зависимости от того, являются ли теллем предками догонов, или нет. При том, что и в скульптуре теллем отчетливо прослеживается влияние формулы Каната, их пластика менее иератична и явно более свободна в выборе поз. Таким образом, теперешнее состояние пластики догонов — результат довольно продолжительной эволюции. В отличие от мандинго, догоны никогда не существовали в условиях централизованной средневековой империи; более того, их жизнь на труднодоступном плато Бандиагара не изолировала этническими контактами, кроме, пожалуй, чисто военных. Изолированность традиции, разумеется, еще больше цементировала традицию, делая ее максимально защищенной от внешних влияний. Тому же способствовало и стадильное единообразие форм социальной жизни.

В случае с догонами, как и с бамбаром, можно говорить, в основном, о двух стилиобразующих факторах: первый — и он наиболее важный — традиционная идеология, находящаяся в тесной связи со всем комплексом этнической психологии. Этот фактор предопределяет, видимо, все возможные эволюции этнического стиля — он может пойти только по пути, предопределенному, в конечном счете, этнической психологией данного народа.

Но на конкретный стиль конкретного этноса влияют факторы и иного характера — те, которые можно связать с историей социальной или даже /как в случае с бамбаром/ чисто политической. Действие их ограничено теми рамками, которые уже обозначены особенностями традиционного мышления, но, поскольку и само мышление — категория историческая, то вряд ли следует понимать картину, нарисованную нами, буквально. Идет именно процесс, где каждое из явлений оказывает влияние на другие и само испытывает их влияние. Сказать, что какой-то из двух обозначенных нами факторов первичен для данного состояния изобразительного искусства в какой-то этнической культуре — то же, что всерьез утверждать первенство курицы или яйца. Действительность, осложненная самыми разнообразными факторами, многие из которых и невозможно учесть, гораздо, конечно, многообразнее любого анализа.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- I Мириманов В.Б. Традиционное искусство Западного Судана. /К вопросу о стилистической эволюции традиционной скульптуры/ - Советское искусствознание-77. Вып. I, с. 68.
2. Об искусстве джула см. Bravmann, René A. Islam and Tribal Art in West Africa. L.-N.Y., 1974; Он же. Gur and Mending Masquerades in Ghana. - "African Arts". Vol.XIII, 1979, No.1, с.44-51, 98.
3. Мириманов В.Б. Там же, с. 184.
4. Равное количество рогов обозначает различные аспекты человеческого бытия: два рога - двойственность природы человека, жизненное начало и разум; три - разум, импульсивность, мужество и желание; четыре - социальное начало, пассивность и страдания; пять рогов - грудь /пять пальцев/; шесть - познание и учение /шесть чувств - пять обычных, к которым бамбара добавляют и способность к ориентированию/; семь - женское и мужское начало /4 + 3, четыре - женское начало, три - мужское/; восемь рогов - обновление человеческого бытия; кроме того, три и шесть обозначают мужское начало, четыре и восемь - женское, пять и семь - бисексуальность. Zahan D. Sociétés d'initiation Bambara: Le N'Domo, Le Koré. Dijon, 1960, с. 74-91; Couliba G.A. Etude sur les Bambara. - Etudes Maliennes", No.2, 1972, с. 21-32.
5. Сказки народов Африки. М., 1976, с. 205-206.
6. Об искусстве и фольклоре Йоруба см. Куценков П.А. Соотношение изобразительного искусства и фольклора в традиционной культуре Йоруба. - Народы Азии и Африки, № 5, 1981, с. 50-62.
7. См. прим. 4.
8. Куценков П.А. Там же.
9. Тогоева И.А. Признаки выделения различных частей речи в языке бамбара. - Вестник МГУ. Т. I, 1976, с. 3.
10. Судя по работе П. Айи, форма завершая маски Канага первоначально изображала процесс родов. Ahyi P. Reflexion sur des symboles d'art nègre. Les Kanaga ou symboles de l'enfantement. - Bulletin de l'Institut d'Enseignement superior du Benin. 1968, N 5.
11. Эта форма играет большую роль в искусстве всего региона. См.: Куценков П.А. Статуэтка сенуфо и культура Западного Судана. - Народы Азии и Африки, № 4, 1983, с. 118-125.

- I2 Griul M. Masques dogons. P., 1938, с.583-587.
- I3 Как именно происходит уподобление одних предметов другим, хорошо видно из следующих текстов:
- Великая Маска горяча, горяча  
Привет! Великая Маска  
Ее глаза - глаза солнца  
Ее глаза - глаза огня  
Ее глаза - глаза неба  
Дети прячутся в домах  
Слезы текут из глаз женщин, они  
прячутся в домах
- Прекрасная Брусса! Великая Маска  
Голос маски - добрый голос.
- /Там же, с. 206/  
Желз приходит в деревню  
Топор хорошо поработал над ним  
Маски с горящими, горящими глазами приходят в деревню  
Глаза маски - глаза солнца  
Глаза маски - глаза огня  
Глаза маски - глаза копыя  
Глаза маски - глаза стрелы  
Глаза маски - глаза топора  
Глаза маски - глаза антилопы  
Глаза маски - глаза змеи  
Пылают, пылают, пылают..
- /Там же, с. 176-177/  
14 См., например, следующие тиге:  
Тиге, вождь Диану,  
Вождь, который дышал на камень Перугу,  
Вождь, который отдыхал у Демо,  
Вождь, который подобрал железную стрелу у Гьене,  
Вождь, ..... Игилу.
- См.: Б.С. Котляр. Миф и сказка Африки. М., 1975, с. 192.  
Женщина воды, выходящая из берегов, женщина Номмо,  
Женщина реки, отправившаяся искать наури в реке,  
которую она переплыла.
- Там же, с. 193.



П.А. Куценков

### СКУЛЬПТУРА ЙОРУБА ИЗ СОБРАНИЯ ГМИНВ

Проблема культовой интерпретации африканской скульптуры в каждом конкретном случае может быть разрешена по-разному; равной бывает и степень ее сложности – никаких общих рецептов здесь нет и не может быть. Маски, как правило, вызывают наименьшие затруднения. Интерпретация круглой скульптуры связана с большими сложностями, но и в этом случае более или менее ясен бывает, по крайней мере, возможный круг поисков, поскольку большая часть африканской круглой скульптуры связана с культом предков. Наибольшие трудности связаны с конкретными традициями, и среди них наиболее "почетное" место занимает Йоруба, которым и принадлежит находящаяся в собрании ГМИНВ скульптура, изображающая женщину с двумя детьми.

Сложность традиции Йоруба обусловлена многими факторами – здесь и ее очевидная древность, и ярко выраженная антропоморфность, благодаря которой она занимает несколько обособленное место в африканском искусстве. Именно поразительное богатство и разнообразие иконографических типов скульптуры Йоруба, сочетающееся с не менее поразительным стилистическим единством, с одной стороны, и отсутствие изображений конкретных божеств /за очень редкими исключениями/, характерное для всего африканского искусства – с другой, и создает наибольшие трудности в нашем случае.

Скульпторы-Йоруба никогда не изображают конкретное божество, за исключением Эшу, соединяющего роль трикстера с той, которую у эллинов играл Гермес. Однако каждый культ связан с группой изображений, где можно выделить один или несколько иконографических типов, не изображающих божество, но намекающих на него, на его функции, на наиболее популярные детали связанных с ним мифов. Наконец, это может быть дар че-

ловека, сделанный в благодарность за благодеяние, оказанное божеством, и тогда в изображении может содержаться достаточно прозрачный намек на характер этого благодеяния /именно с такой скульптурой мы и имеем дело в нашем случае/.

Подавляющее большинство женских изображений в круглой скульптуре у Йоруба связано с культом Шанго – это так называемые "Оше Шанго" /"Посвященная богу Шанго"/. Нам придется по-внимательнее присмотреться к Шанго – личности, возможно даже, и исторической, – чтобы понять, почему наша скульптура не может быть "Оше Шанго".

Когда читаешь мифы о Шанго, то невольно вспоминаешь всем знакомых с детства Геракла и особенно Ромула, чья мифическая биография иногда детально совпадает с историей жизни Шанго.

Шанго был могучим воином, правителем мощной державы Ойо. Под его началом Йоруба совершила множество победоносных походов, и авторитет его среди соплеменников был непререкаем. Однако с возрастом характер великого воителя начал портиться – он становился все более подозрительным и жестоким по отношению к собственным подданным. Это, естественно, вызвало всеобщее недовольство. Какое-то время Шанго, действовавшему по известнейшему и популярнейшему принципу "разделяй и властвуй", удавалось ссорить наиболее сильных военных вождей, пока двое из них не достигли, наконец, соглашения и не свергли Шанго с престола. Поведение героя в конце его жизни было настолько отвратительно, что его покинули не только все его подданные, но собственные жены, кроме одной – Ойи, происходившей из страны Нупе. Туда Шанго и направился в изгнание, но, не имея оснований рассчитывать на особое расположение родственников своей жены, повесился. Ойя же вернулась на родину.

По мифологии Йоруба, Шанго после смерти явился своим подданным и объявил, что он стал теперь богом громовержцем и покровителем народа Йоруба. Ойя же стала рекой Нигер, которую Йоруба называют ее именем. Ойя персонафицируется у Йоруба также с сильными ветрами, предшествующими дождливому сезону, столь богатому подвластными Шанго грозами – считается, что она расчищает путь супругу. После дождей и гроз из земли часто вымывает каменные топоры – их Йоруба считают стрелами Шанго.

"Оше Шанго" – это жезлы, увенчанные женской коленапреклоненной фигурой, используемой жрецами Шанго в литургии. Шанго,

помимо основных своих функций бога-громовержца, почитается женщинами Йоруба как покровитель деторождения – это, как и присутствие в "Оше Шанго" женского образа, вполне объяснимо. Во-первых, очень существенная роль в мифах о Шанго отводится Оше, женщине, т.е., по африканским представлениям, прежде всего, матери, да и сам Шанго, будучи богом-царем и громовержцем, является персонализацией мужской мощи, т.е. именно от него зависит, в конечном счете, благополучие и многочисленность потомства всего народа Йоруба<sup>2</sup>. Все эти аспекты роли Шанго в мифологии и литургии Йоруба связываются воедино в "Оше Шанго" – женская фигура всегда увенчана более или менее стилизованным изображением каменного топора – символ мощи Шанго, т.е. предметом в данном случае немаловажным и в смысловом плане совершенно необходимым. Без этого раздвоенного наверхия "Оше Шанго" таковым уже не является. Но на скульптуре из ГМИНВ, считающейся "Оше Шанго", это наверхие отсутствует.

Исходя из всего вышесказанного, мы имеем право утверждать, что отсутствие раздвоенного наверхия на нашей скульптуре неоспоримо свидетельствует о том, что она не может быть "Оше Шанго". Но с каким же культом связана тогда эта превосходная по своему художественному качеству скульптура?

Вопреки распространенному мнению, что все женские образы у йоруба связаны с культом Шанго, есть еще две, куда, правда, более малочисленные, группы изображений, очень похожие на "Оше Шанго" и по своему смыслу, и формально – но связанные с совсем другими божествами – с трикстером Эшу и с богом гадания Ифа.

Кельзы Эшу иногда также увенчаны женской фигурой, причем смысл ее тот же, что и в "Оше Шанго". Эшу, как и все трикстеры в мифологии всех народов мира, наделен гипертрофированной сексуальной мощью – на эту его особенность указывает косичка явно фаллической формы, венчающая прическу этого единственного – напоминаем – из богов Йоруба, имеющего изображения. Та же косичка есть и на женских изображениях, связанных с куль-

том Эшу. Деталь эта отсутствует на скульптуре из ГМИНВ – между тем ее присутствие было бы обязательным, как раздвоенного наверхия на "Оше Шанго", не только как своеобразного иконографического указателя, но и как детали, точно конкретизирующей смысл скульптуры<sup>1</sup>.

Остается еще одна группа изображений – те, что связаны с культом гадания Ифа.

В отличие от Шанго и Эшу, являющихся покровителями деторождения в силу своих особых сексуальных способностей, Ифа в этом вопросе не обладает никакими специальными свойствами. То, что к нему также обращаются женщины, желающие иметь детей, вызвано совсем другими причинами. Однако Ифа пользуется достаточно высоким авторитетом в вопросе деторождения – об этом говорят такие имена Йоруба, как Фабунми – "Ифа дал меня", Фашану – "Снисхождение Ифа", Фалопе – "Благодарение Ифа", Факоде – "Ифа дает благое".

Ифа в пантеоне Йоруба занимает несколько особое место. Этот бог – устроитель порядка вселенной, следящий за соразмерностью и гармонией ее частей. И в связи с этим он является богом гадания, не только дающим верный прогноз, но и в большой степени способствующим скорейшему и благоприятнейшему разрешению проблемы, стоящей перед обращающимся к оракулу человеком. Ифа, таким образом, не просто дает ответ на вопрос, но и предопределяет его решение.

Многие скульптуры, изображающие женщин и связанные с культом Ифа, были именно своеобразной бескровной жертвой со стороны женщины, получившей в процессе гадания благоприятный ответ и родившей после этого детей. Такие скульптуры – своеобразный аналог европейским вотинным иконам с изображением донаторов.

Собственно, существуют два вида изображений женщин, связанные с культом Ифа, – это кельзы, изготовлявшиеся ранее из оловяной кости и могущие быть вотинными; второй вид – это чисто вотинные статуэтки, всегда изготовлявшиеся из дерева. В старых образцах и первого, и второго типов частым /иногда все же необязательным/ было изображение жертвенной курицы. В более поздних эта деталь встречается все реже и реже.

В целом изображения женщин, связанные с культом Ифа, не имеют точно идентифицирующих их деталей, вроде раздвоенного наверхия в "Оше Шанго" или характерной косички Эшу. Видимо, в

<sup>2</sup> Об этой функции Шанго недвусмысленно говорят некоторые имена Йоруба – Шангованва – "Шанго явился мне", Шанголони – "Шанго владеет им в ней".

такой детали и нет необходимости — если изображение не связано ни с Шанго, ни с Эшу, можно быть уверенным, что оно относится к культуре Ифе.

В скульптуре из ГМИНВ, относительной связи которой с Ифе вряд ли приходится сомневаться, есть, однако, деталь, делающая ее до некоторой степени загадочной. Это — ее относительная нефункциональность.

Дело в том, что рукоятка этого жезла слишком толста и в то же время слишком коротка для того, чтобы ее было удобно держать. Что это — просчет резчика или совершенно сознательный прием? Качество скульптуры говорит о том, что мастер, ее исполнивший, обладал весьма высокой квалификацией и такая глубоко техническая и совершенно несложная задача, как изготовление рукоятки, соразмерной нормальной руке взрослого человека, не могла представлять для него ни малейших затруднений.

Видимо, в данном случае мы имеем дело с совершенно осознанным приемом. Это тем более очевидно, что рукоятка явно играет роль основания скульптуры и совершенно соразмерна и пропорциональна основным ее объемам. Видимо, это вообще не скульптурный жезл, а круглая скульптура в виде жезла — вещь несколько необычная.

Объяснение этой небольшой странности скрывается, видимо, в том, что скульптура наша явно тотемная. За ее вполне традиционными в стилистическом плане, но все же не совсем каноничными формами совершенно отчетливо ощущается присутствие двух личностей, по крайней мере, одна из которых обладала весьма своеобразным вкусом. Это заказчик /точнее, заказчица/ и резчик. Вряд ли странная жезлообразная форма скульптуры не была оговорена мастером с заказчицей — возможно, ей и принадлежит мысль о необычном совмещении двух близких, но, тем не менее, разных видов скульптуры.

Это совмещение мемориального дара и ритуального жезла говорит о многом. Прежде всего, это — свидетельство относительно позднего происхождения скульптуры — канон может быть нарушен только тогда, когда он перестает уже быть совершенно неизменным и непререкаемым, а это — результат уже относительно недавней эволюции культуры Йоруба.

Второе, о чем ясно и настойчиво говорит скульптура, — это необходимость некоторого пересмотра старых уже "традиционными" взглядов на традиционное искусство. В последнее вре-

мя вообще появилось довольно много разнообразных данных, разрушающих многие научные легенды и мифы — примером могут быть взаимоотношения ислама с традиционным изобразительным искусством народов Африки, оценивавшиеся до недавнего времени существенно негативно, что совершенно не соответствует действительности. Другая такая легенда — безликость традиционного скульптора. И хотя голоса в защиту его индивидуальности изредка раздаются уже довольно давно<sup>2</sup>, личность заказчика традиционного искусства вовсе не привлекала внимания. На примере же нашей скульптуры видно, насколько серьезной может быть роль этого анонимного, но совершенно реального персонажа, особенно в случае с такой развитой традицией, как у Йоруба.

Итак, мы, видимо, можем утверждать, что скульптура из собрания ГМИНВ является тотемной скульптурой, связанной с культом ориша Ифе, и представляет собой интереснейший как в чисто художественном, так и в культурно-историческом плане памятник, несущий ясный отпечаток личности традиционного художника и заказчика<sup>3</sup>.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Скульптура, очень близкая образцу из ГМИНВ, но снабженная характерной для культа Эшу косичкой, хранится в музее Напртек в Праге /кат. № А 4605/ /Herold E. Umeni černej Afriky. Praha, 1982, pl. 10.

<sup>2</sup> См., например: Willett F. African Art: An Introduction. L. — N.Y., 1971, с. 152-153, 222-223.

<sup>3</sup> Всем трем типам скульптуры Йоруба посвящена работа К. Одумбесан: Odumbesan, C. Fertility in Yoruba Religious Art. (In: "Man in Africa", N.Y., 1971).

Э.Н. Никитина

### ТРАДИЦИОННАЯ БЕНГАЛЬСКАЯ СКУЛЬПТУРА

Бенгальская традиционная скульптура — одна из форм изобразительного фольклора, в которой нашли отражение социальная, духовная и историко-культурная жизнь индийского народа. Она представляет собой самобытное художественное явление в индийском народном искусстве.

С момента начала исследования традиционной мелкой пластики собран богатый фактический и иллюстративный материал, опубликованы археологические данные<sup>2</sup>, наиболее полно представлены труды по этнографии и фольклористике<sup>3</sup>. В предлагаемом исследовании автор предпринимает попытку обобщить имеющийся материал и ввести в научный оборот неизвестные в отечественном искусствознании материалы об одной из форм индийского народного искусства, а также провести комплексное изучение художественных, семантических и функциональных особенностей скульптуры.

Для решения этой задачи был использован также полевой материал, собранный автором в Западной Бенгалии в период 1972—1977 гг., включающий коллекции традиционной скульптуры из 525 экземпляров, этнографические данные /описание центров изготовления скульптуры, беседы с мастерами, персоналии на них; зафиксированы приемы изготовления изделий, местные их названия, тексты отдельных обрядовых действий, песни, сказания, символические толкования магических рисунков и др./. При написании данной работы использовались дневниковые записи автора, сделанные им во время работы с коллекциями музеев индийского искусства им. Аматаона Мукерджи, бенгальского народного искусства им. Гурусудея Датта, народных ремесел гг. Винкулпура и Банкура и индийского института "Искусство в индустрии". Ценные сведения /материалом обследо-

ваний, доклады на ежемесячных заседаниях и т.п./ были представлены Бенгальским фольклорным обществом<sup>4</sup>, в деятельности которого автор принимал участие в 1975—1976 гг.

Необходимо отметить, что в работах по индийскому народному искусству имеется довольно разнообразный материал по скульптуре, но уровень его изучения до настоящего времени находится на стадии классификации по сюжетам, технике исполнения и функциональной принадлежности<sup>5</sup>. Поэтому при рассмотрении содержательного и функционального аспектов бенгальской скульптуры автор использовал методику анализа устного народного творчества, разработанную советскими учеными П.Г. Богатыревым, В.Е. Гусевым, К.С. Давлетовым, Э.В. Померанцевой, В.Я. Проппом и др.<sup>6</sup> Изучение общих проблем русского народного творчества и путей его дальнейшего развития, исследование взаимодействия крестьянского искусства и городского изобразительного фольклора в работах Г.К. Вагнера, В.М. Василенко, Ю. Герчука, Л.А. Динцеса, М.А. Некрасовой, Г.С. Островского, В.И. Прокофьева и др.<sup>7</sup> позволили автору подойти к решению поставленных в работе задач.

Из всего многообразия бенгальской народной скульптуры автор выделил четыре основных типа: монохромную обрядовую глиняную скульптуру /возвигные фигуры и изображения божества/, скульптуру из металла — дхокру<sup>8</sup>, сложнотипные многоярусные терракотовые алтарные светильники из дерева Пачкура, округ Банкура<sup>9</sup>, и скульптурные миниатюры гг. Кришнангар<sup>10</sup> и Шантиникетон<sup>11</sup>, представляющие городскую ветвь изобразительного фольклора.

Традиционная скульптура многофункциональна по своей природе. В исследовании найдено освещение основной функциональной особенности скульптуры — ее участие в деревенской обрядовой практике бротто<sup>12</sup>. Для выявления семантической значимости традиционной скульптуры большую роль играет изучение взаимодействия в обряде различных фольклорных жанров. Особое место в работе отведено изобразительной форме обрядового фольклора — магическим рисункам алипоне<sup>13</sup>, охарактеризованы ее специфические типологические особенности и выявлена важная роль ее изобразительных элементов в создании орнаментальной системы традиционной скульптуры.

Художественная структура бенгальского пластического фольклора тесно связана с его семантическими и функциональ-

ними связями, поэтому в работе делается попытка комплексного изучения проблемы. В результате проведенных исследований дан анализ иконографических типов бенгальской скульптуры и традиционных приемов ее изготовления. Исследование женских образов проведено автором в сравнительном аспекте с протоиндийскими терракотами. Особенно важным является изучение современного состояния изобразительного фольклора и его функциональной подвижности, а также влияние городской художественной культуры на образно-пластическую систему традиционного искусства. Эта часть работы написана целиком на материале, собранном автором в Индии.

Необходимо отметить, что исследования индийской скульптуры /многие ее иконографические типы впервые вводятся в отечественное искусствоведение/ важны и актуальны. Эта актуальность определяется не только тем огромным интересом, который наблюдается в наши дни к традиционной культуре Индии, но и тем, что привлечение нового материала позволит в дальнейшем подойти к решению общих проблем народного искусства как одной из важнейших частей общечеловеческой культуры.

#### Семантические и функциональные особенности традиционной мелкой пластики

В образной системе традиционной мелкой пластики преобладают женские персонажи: это деревенские божества, называемые матерями /бенгалимата/. Они отражают устойчивые религиозно-мифологические представления, тесно связанные с трудовой практикой и социальным опытом земледельцев, и призваны обеспечить богатый урожай, продолжение рода, благополучие семьи и общины.

Ведущее место в повседневной обрядовой практике отводится Шастхи, большая часть Шастхи-С\_отто /их известно свыше 30/ связана с рождением ребенка и первыми неделями его жизни. Ритуалы, посвященные новорожденному, восходят к древнеиндийским домашним обрядам поклонения матерям /матрипуджа/. В. Уилкинз приводит легенду о появлении Шастхи, в которой божество называет себя "главной из матерей", "местой частью /праkriti/ земли", она дает детям жизнь и заботится до совершеннолетия о ее сохранении<sup>14</sup>.

В Западной Бенгалии особенно распространен культ богини Чанди. Помимо ста имен Чанди, которые упоминаются в про-

изведении XVI в. "Песнь о благодарении Чонди /Чондимонгод/<sup>15</sup>, существует множество ее ипостасей, в которых она выступает покровительницей отдельных деревень, семейного очага, водоемов, защищает от многих болезней и бед. Божество Субхачанди представляет собой аватару Чанди, в ее имени заключена некоторая семантическая полярность: Чанди обозначает гнев, ярость, злость, Субха - благотворный, благожелательный, великодушный<sup>16</sup>. Субхачанди-бротто - неотъемлемая часть свадебной церемонии, глиняное ее изображение - необходимый элемент брачной символики.

Крестьянское божество Шри /бенгальское - Локки/, к которому обращаются в периоды сезонных работ, называют "хозяйственницей" жизни. Оно присутствует "в струях дождя, в озерках с цветами лотоса, в семенах, в символических орнаментах"<sup>17</sup>. Сельскохозяйственные Локки-бротто близки обрядам, посвященным Манасе-деви, исполняемым в случае задержки муссонных дождей. Представления о связи богини-змеи Манасы с плодородием земли и женской производящей силой отражает одну из наиболее характерных черт поклонения рептилиям в древнейших земледельческих обществах. Но семантическая сущность образа Манасы-деви в некоторых районах Бенгалии имеет специфические черты. Она является хранительницей подземного мира, чрева матери-земли, состоящего из пещер, вулканов, озер и океанов. Согласно народным представлениям, этот мир подвластен божеству, она может предотвратить ураган, бурю, наводнение, жители прибрежной полосы Бенгальского залива поклоняются Манасе-деви - повелительнице вод и стихий, рыбаки перед выходом в море совершают пуджу /молитвенный ритуал/ в ее святилище.

Следует иметь в виду, что при общей семантической основе в образной характеристике того или иного божества преобладает какое-либо значение /это не исключает наличия и других признаков, играющих второстепенную роль/. Для того, чтобы выявить конкретный смысл образа, необходимо рассмотреть женские фигурки в общем тексте ритуала бротто, в совокупности связей различных фольклорных жанров, участвующих в обряде.

В расшифровке семантической характеристики женских образов важнейшая роль отводится ритуальным рисункам /алипоне/, песням-заклинаниям /чора/, обрядовой скульптуре, эпи-

ческим сказаниям /катхе/. Одни виды фольклорных жанров /ади-пена, чора/ обладают большими возможностями для интерпретации символического значения божества /более подробно взаимосвязь магических рисунков и скульптуры рассматривается в третьем разделе исследования/. Другие /катха, скульптура/ — раскрывают его мифологическую сущность. Катха разъясняет, комментирует деяния персонажа, воспроизведенные в скульптуре в условной, обобщенной форме. Однако функцию эпического повествования нельзя рассматривать в свете его одностороннего воздействия, т.к. составные элементы обрядового текста соотносятся друг с другом по принципу взаимовлияния и взаимообъяснения. Дополнительность смысла одного и того же образа вытекает из различных художественных структур повествовательного, песенно-музыкального и изобразительного фольклора.

Исследование мифологической характеристики бенгальских божеств показывает, что их семантика восходит к древнейшим представлениям и идеям, среди которых основное место занимает почитание матери-природы, матери-земли, являющейся началом всех существующих форм жизни. До сих пор в Бенгалии сохранился обычай класть новорожденного на землю, ее считают "истинной" матерью ребенка, которого в течение месяца называют "бхумингха" — "вышедший из земли". С древнейших времен человеческому телу и земле приписывается общая природа /подобный взгляд на природу получили в индийской философии название дежа-вада /деха — тело, вада — вселенная/, и рождение вселенной уподобляется акту рождения человека<sup>18</sup>.

Женский образ олицетворяет жизненное начало, нескончаемый круговорот природы. Поклонение матери-природе, образным воплощением которого являются женские фигурки, возникло на ранней стадии земледельческого общества и существует в крестьянской общине до наших дней. Распространение женских божеств в культовой практике свидетельствует о сохранении материальной основы, породившей эти религиозные воззрения. Подавляющая часть населения Индии состоит из крестьян, жизнь которых зависит от природы и ее законов. Структура индийской деревни сложилась в глубокой древности, особенности ее экономического и социального развития способствовали неизменности многих черт. К ним относятся: примитивный жизненный уклад, натуральное ведение хозяйства, отсутствие развитой

техники, соединение земледелия с ремеслом, зависимость от крупных землевладельцев-заминдаров, роль социальных институтов, таких, как кастовая система и выборный совет деревни — панчаят, и т.д.

Вполне естественно, что в подобных условиях продолжает существовать традиционное мышление, близкое архаичному типу сознания. Художественным воплощением этого мировоззрения явились повторяющиеся на протяжении всей истории человечества зооантропоморфные образы. В иконографии Субхачанди, Настхи, Шри просматриваются птицы /реже звериние/ черты — в лицах, головных уборах, конечностях, свидетельствуя тем самым о дошедших до нас отголосках тех стадий мифотворчества, когда божества почитались в образе птиц, животных, змей. Позднее, в антропоморфных изображениях птицы и животные не исчезают бесследно, а становятся постоянными помощниками мифологических персонажей. Каждое божество имеет олутилка — ездовое животное, например, Настхи изображается сидицей на козе, Манаса — на слоне, Шри — на сове.

По семантическому, функциональному и иконографическому признакам традиционную скульптуру можно подразделить на два типа. Первый тип — бротто-путта /"путта" — в переводе с бенгали "кукла"/ — это votивные фигурки, их приносят в дар божествам и обожаемым силам природы с просьбой выполнить определенное желание /рис. 16/. Они функционируют в бротто, в которых участники обряда обращаются к солнцу, луне, звездам, морю, деревьям и т.д. Эти ритуалы С. Рай считает более архаичными, чем бротто, посвященные божествам сезонно-аграрного и производительного циклов<sup>19</sup>.

Как мы уже упоминали, анатичная часть изобразительного материала, использованного в данном исследовании, собрана автором в центрах изготовления мелкой пластики. Следует отметить, что автор счел необходимым сохранить местные названия ритуальной скульптуры, которые распространены в среде ремесленников и деревенских жителей. При единой функциональной направленности бротто-путта существует более тесная связь их с отдельными ритуалами, в которых уточняется и раскрывается внутренняя сущность образа. В обрядовой практике употребляются оледующие бротто-путта:

— аллахади-путта /аллахади<sup>20</sup> — радость, веселье/, кукла,

<sup>18</sup> Названия кукла даны в переводе с бенгальского языка.

приносящая радость, достаток и веселье в каждый дом", функционирует как символ плодородия в земледельческих обрядах; - бив /биа/-пугул /биа - свадьба, замужество/, участвует в свадебной церемонии, стоит в домашнем святилище новобрачных до появления ребенка /рис. 16, 1/;

- бола-пугул /болова-пугул/ /бола - сидеть, сажать/ - ее употребление связано с соляными бротто /Магхмандал-бротто, тара-бротто, Сурьятакур-бротто/ /рис. 16, 3/.

- джола-пугул /джо-пугул/ - изготавливается для соляных и девичьих бротто /кумари-бротто/. Термин "джола" имеет двоякое толкование: его переводят как сияющий, горящий и называют "джола-пугул" - "солнечными куклами". В бенгальских деревнях Хогла, Адитьяпур, Чондипур все бротто-пугул называют джола-пугул - "кукла, погруженная в воду", интерпретируют слово "джола" как вода, влага./рис. 17/.

Многочисленные глиняные фигурки, найденные при археологических раскопках в Мохенджо-Даро и Хараппе и типологически, и функционально близкие бротто-пугулу, Э. Маккей идентифицирует также как вотивные /рис. 18/. Возможно, жители долины Инда и Кулли по обету приносили их в качестве посвящений, чтобы снизить благосклонность божества, "... этот обычай, "пишет он, - существует в Индии до сих пор. Посвященные статуэтки всегда чрезвычайно просты и редко имеют украшения. Они совершенно отличны по типу от статуэток Богини-матери"<sup>20</sup>.

Ко второй группе бенгальской традиционной скульптуры относятся терракотовые фигурки /пратима-лакшана/, выступающие в церемониально-обрядовом действии бротто как воплощение божества. Но изображения Манасы, Шастхи, Субхачанди в некоторых обрядовых ситуациях могут носить вотивный характер и посвящаться другим божествам /так, фигурку Шастхи ставят в святилище Дурги, Дхарма Такури и т.п./ И, наоборот, в отдельных случаях бротто-пугул называют именем какого-либо божества, и тогда вотивная фигурка становится его воплощением. В этом плане особый интерес представляет джокра. Небольшие женские фигурки из металла близки глиняным бротто-пугулу, но мастера интерпретируют их как божество Шри, подчеркивая тем самым их божественную сущность<sup>21</sup>.

В ряду функциональных связей традиционной скульптуры значительная роль отводится игровой функции, которая логи-

чески вытекает из структуры обрядового действия. Церемония бротто представляет собой веками разрабатываемый и освященный традицией принцип действия, в основе которого заложены своеобразные сакральные театральные-образительные и игровые моменты. В обряд входит множество элементов почитания божества /одевание, кормление, укладывание его спать, приношение в дар воды, цветов, благовоний, украшений/. Танцы, песнопения, магические формулы, живопись, рисунки направлены на пробуждение и развлечение божества, желание умилостивить его и привлечь к исполнению просьб участников ритуала.

Ритуальная пластика сопровождает детей с раннего возраста. Существуют специальные бротто /кумари-бротто/ для девочек 5-7 лет. Особенно близко соприкасаются детские игры с девичьими и семейными бротто. Например, в популярных играх "пугул-кхела" /"кукла-игрушка"/ и "бура-бур" /"жених и невеста"/ повторяются элементы обрядового текста Туп-тумули-бротто, Пугул-биа-бротто<sup>22</sup>. Младшее поколение "возмужает" в сферу ритуала; мастерица рассказывает детям катку, исполняет песни, позволяет девочкам играть с фигуркой в "дочки-матери". Но после прочтения соответствующей мантры скульптурки "переходят" в сакральную среду и становятся неприкосновенными. Уместно напомнить, что один из важнейших смысловых аспектов женской фигурки - охранительная функция. Возможно, мать дает ребенку глиняную фигурку божества в надежде также уберечь его от зла, болезней, дурного глаза.

Сохранение традиционного фольклорного мышления в крестьянской общине донесло до нас одинаковую магическую и игровую значимость женской фигурки. Проблемы разграничений функций женской фигурки как ритуального объекта и куклы, вероятно всего, не было в первобытном обществе. Как мать-Богиня из Хараппы, так и маленькая простая глиняная статуэтка женщины с ребенком на руках были связаны с идеей появления существ, с возникновением жизни. И глиняная кукла, и человек как части природы составляют единое целое, кукла выступает как "сосовариц", "двойник" человека, в древнеиндийском языке эти понятия закрепляются в одном словесном образе. Так, на санскрите слово "патрика" означает одновременно "дочь, рождающую сына для своего отца, не имеющего сына", и куклу, а слово "пратипураша" - это двойник, преемник, сосовариц и кукла<sup>23</sup>.

Функционально-семантическая особенность глиняных кенских фигурок может объяснить, почему попытка четкой канровой дифференциации архаичной терракоты на игрушки и ритуальные объекты, предпринятая Э. Маккеем<sup>24</sup>, не выглядела достаточно убедительной и не нашла дальнейшей поддержки у исследователей индийского народного искусства, кроме бенгальского ученого М. Пала, который вслед за Э. Маккеем без достаточной научной мотивировки<sup>25</sup> относит типологически родственные в иконографически тождественные фигурки то к культовым объектам, то к игрушкам.

Гораздо более интересной и плодотворной является концепция С. Крамри, основанная на изучении сферы бытования женской фигурки в современной ей бенгальской деревне. С. Крамри не проводит резкой грани между магической и игровой функциями глиняной фигурки и считает, что одна и та же женская скульптура может участвовать в ритуале и быть игрушкой в зависимости от доминирующей функции в каждом конкретном случае<sup>26</sup>.

Функциональная значимость традиционной скульптуры достаточно многогранна. Фигурка в ритуале выполняет посвященную роль или изображает божество, под священным деревом или у околицы она выступает в роли оберега, в руках ребенка служит игрушкой, в магазине и современном интерьере — это декоративная скульптура, выступающая как эстетическая ценность. Однако следует отметить, что доминирующая функция не может полностью исключить другие функциональные структуры, тем более что в мелкой пластике преобладают обрядовые связи. Изготовление ритуальной скульптуры уже само по себе заключает магическое действие.

Бротто-путул в основном лепят женщины, ими руководит старейшая женщина в деревне /айя/. Она разъясняет магический смысл многих обрядовых моментов, рисует символические знаки аштанцы и объясняет их сакральный смысл. Пратима-лакшана производят гончары /кумары, кумбахары, рудропалы/, в земледельческих обрядах мастера часто выполняют крещеские функции. Особенно интересно наблюдать за работой дхокра-камаров, которые создают свои изделия из "священной" земли, металла и пчелиного воска. Процесс отливки скульптуры в технике утраченной восковой модели заключает в себе много элементов неопределенности — образ "рождается" в огне, результат пла-

ки виден только после освобождения изделия от земляной оболочки. Участники ритуала, да и сами ремесленники верят, что в процессе создания дхокра огромную роль играют "колдовские" способности мастеров. Таким образом, и аяя, и ремесленники обитая выступают хранителями древней народной культуры, передавая из поколения в поколение единый язык ритуала и художественные традиции.

Под влиянием исторических, экономических и социальных факторов происходят определенные изменения в сфере бытования мелкой пластики. Мастера продают свои изделия в магазинах, на городских рынках. В 1947 г. Индийским правительством создан коммерческий центр, задачей которого было обеспечить мастеров необходимыми материалами и организовать реализацию готовых изделий. Так начался регулярный приток ритуальной скульптуры в большие города и туристские центры, и мастера вынуждены изготавливать как бы два варианта скульптуры: один — для ритуала-бротто, другой — для городского заказчика. Художник, создавая скульптуру на продажу, уже не относится к ее производству как к магическому акту. Он может упростить форму, уплотнить некоторые детали орнамента, ускорить технологический процесс, т.к. в данном случае он не связан жесткими религиозными предписаниями. Такое изменение мировоззренческого принципа влечет за собой стремление к некоторой стандартизации форм и унификации профессиональных приемов изготовления скульптуры, ставит перед скульптором совершенно новую задачу — сделать как можно больше изделий. В результате подобной функциональной переориентации традиционной мелкой пластики разрушается единство миропонимания мастера и покупателя, что неминуемо отражается на мастерстве художника.

Однако это явление не может коренным образом изменить основу народного искусства, которая сохраняется благодаря сложившейся веками художественной традиции и включает в себя комплекс устойчивых изобразительных средств и технических приемов, отработанных многими поколениями мастеров. Важнейшим свойством художественной традиции является постепенное и неодновременное изменение ее отдельных признаков; на протяжении какого-то периода времени могут утратиться и вновь появиться отдельные элементы формы и декора, будут изобретены новые материалы и инструменты, но отдельные художественные или технические средства остаются неизменными, они адап-



гируют это "новое" и подчиняют общим законам народного искусства.

Уместно отметить, что при изменении функциональной сущности традиционной пластики на первый план выступает декоративное значение предмета. Но и в этом случае скульптура хранит в себе магическое начало и сохраняет свое духовное воздействие на человека.

#### Женские образы в бенгальской традиционной скульптуре, их связь с терракотами протоиндийского комплекса

Женские votivные фигурки /бротто-путул/ и терракотовые изображения деревенских божеств /пратима-лакшана/ имеют общие стилистические черты и принадлежат к единой народной пластической традиции. Для большинства из них характерны устойчивые формообразующие и иконографические признаки. Это — основание в форме конуса, увеличенный объем верхней части туловища, руки, согнутые в локтях или разведенные в стороны. Большое значение придается головным уборам — они напоминают веер, пегушный гребень, лопаточку или рог. Ушные раковины отсутствуют, глаза и рот обозначены дырочками или комочками глины /также те приемы применяются и для орнаментации фигур/. Глаза по форме имеют различные вариации: круглые, квадратные, миндалевидные.

При несомненном стилистическом единстве у бротто-путул и пратима-лакшана, однако, наблюдаются и отличительные черты, обусловленные семантическими, функциональными и иконографическими особенностями фигурок, а также различными техническими и художественными уровнями исполнения.

К первой группе относятся бротто-путул, они невелики по размеру /3 — 6 см/ и почти не несут на себе черты региональной принадлежности /рис. 16, 1, 2/. Изготовление этих фигурок не требует особого мастерства — их делают женщины, почти в каждой деревне, применяя простейшие лепные приемы. Залежи качественной глины в Бенгалии невелики, поэтому мастерицы употребляют обычную землю с полей. Землю не просеивают и не отмучивают, вылепленные фигурки сушат на солнце. Простые и почти неорнаментированные готовые изделия непрочны и недолговечны, что объясняется прежде всего их определенной магической функцией — после короткой церемонии фигурки погружаются в водоем.

В некоторых обрядах бротто /например, Магхмангал-бротто, Туш-гушули-бротто, Путул-биа-бротто и др./ с женской фигуркой производят различные действия — одевают, корчат, ганцуют. Для этих обрядов путул заказывают в традиционных керамических центрах. Такие фигурки отличаются высоким профессиональным мастерством исполнения и отмечены иконографическими чертами данного центра /рис. 16, 3; 17/.

К первой группе примыкают металлические фигурки Шри /востера дхокра-камары называют их Локкхи-канча/ /рис. 19/. Трактовка формы, схема построения дхокры во многом напоминают бенгальскую лепную скульптуру. На связь художественных традиций изделий из металла и глиняной пластики указывают в своих исследованиях А. Мукерджи и Р. Риво<sup>27</sup>. Технологические приемы создания большинства иконографических типов дхокры имеют черты несомненного сходства с теми, которые используют гончары при работе с глиной.

Ко второй группе женских скульптурных образов относятся пратима-лакшана, изображающие божества Шастхи и Субхачанди /рис. 20, 21, 23, 24/. Данное исследование проведено на терракотах деревни Пачмура, округа Банкура, штат Западная Бенгалия, и фигурках Субхачанди, изготавливаемых шильпакарами из Восточной Бенгалии /ныне Республика Бангладеш/, обосновавшиеся в деревне Ашадиканди, округ Говалпара, штата Ассам. Необходимо отметить, что керамисты Пачмуры и Ашадиканди не принадлежат к профессиональной касте горчечников-кумбахаров, а составляют отдельную группу касты сутраджаров /храмовых водчих/. Своеобразие этой группы заключается в том, что она делится на четыре подгруппы или подкасты: скульпторы /криттика, на санскрите — земля, глина/, каменщики /пашаны/, резчики по дереву /катхо/ и художники /читро/.

Названные ремесленники — шильпыны входят в бенгальскую кастовую систему Набасакха /по-бенгальски Нобовадхо/, которая соответствует примерно четвертой варне<sup>28</sup>. Первоначально система Набасакха включала в себя девять ремесленных каст, в настоящее время этот список значительно пополнился. Более высокий социальный статус имеют мастера, которые упоминаются одновременно и в так называемом кастовом листе упанураны Брихадхарма пурана, созданной в Бенгалии во второй половине III в. Ремесленники-сутраджары занимают восьмое место в Набасакхе и одиннадцатую позицию в списке Брихадхарма пурана<sup>29</sup>.

Как предполагают исследователи, подкаста мриттика образовалась в глубокой древности, окончательно процесс ее формирования завершился в XV в. В это время в Бенгалии началось строительство кирпичных храмов, облицованных терракотовыми панелями, на которых изображены сцены из различных пуранических источников. Шильпанары, выполнившие эти рельефы, были хорошими скульпторами. Возможно, одновременно с художественными отделочными работами они изготовляли и ритуальную пластику к праздникам. В начале XIX в. процесс храмового строительства почти закончился, шильпины лишились основного заработка и полностью перешли к производству обрядовой скульптуры.

Поселения мастеров субкасты мриттика расположены в местах, где сконцентрировано наибольшее число терракотовых храмов. В Западной Бенгалии это - районы холмов Радмахар и Париянтах в округах Банкура, Бирбхум, Миднапур, в Восточной Бенгалии - территория округа Пабна, где до 1947 г. проживало более 70% бенгальских скульпторов. Округ Пабна - древнейший центр терракотового храмового зодчества, на его территории археологи нашли 2.000 керамических рельефов и 800 глиняных "таблеток", датируемых V-VIII вв. н.э.<sup>30</sup> В настоящее время в Восточной Бенгалии почти не сохранилось колоний этих мастеров. После раздела Бенгалии на две части ремесленники переселились в штаты Западная Бенгалия, Бихар, Орисса, Ассам, образовав небольшие общины.

В мелкой пластике названных центров наблюдаются технические приемы шильпинов, работавших с терракотовыми архитектурными панелями. Как показано ниже, в барельефной разработке поверхности скульптуры отразилось своеобразие традиционных навыков и художественного видения мастеров.

Изображения Шастхи из Пачмуры и Субхачанди из Амадиканди принадлежат к одной типологической группе и обладают признаками, ставшими для народной скульптуры своеобразным каноном. К этим признакам относятся: принцип построения формообразующих элементов, орнаментально-геометризованное лицо, мощная шея, рот - орлиный клюв, ладони в виде "птичьих лап", горизонтальные точечные и наделенные ожерелья, прорисованные по плечам полосы. Но несмотря на безусловное родство иконографической схемы и пластической трактовки образов терракоты наз-

ванных ремесленных центров имеют характерные отличительные черты.

Прежде всего это различный подход к трактовке скульптурных объемов. В фигурках Шастхи из Пачмуры развитие формы происходит снизу вверх. Мощный торс опирается на основание - подиум цилиндрической или конической формы. Значительный интерес для исследования имеет две фигурки Шастхи с "кошачьими" чертами из Калькутского музея прикладного искусства, поступившие туда из Пачмуры в 1929 г. /рис. 20/. Это довольно редкая иконография божества. Изображение имеет некоторую упрощенность формы - туловище в виде цилиндра, ноги - "кошачьи лапы". В Шастхи из музея индийского искусства им. Анатола Мукерджи /поступила из округа Бирбхум в 1930 г./ верхняя часть туловища непропорционально велика и плечи в три раза шире талии. Дугообразные руки, опирающиеся на выставленные вперед ноги, как бы "замыкают" круговое развитие формы /рис. 21/. Незначительные вариативные изменения формообразующих элементов описанных выше фигур наблюдаются в скульптурах Шастхи из коллекции автора.

Основным принципом моделирования пластической формы Субхачанди является противоположное с фигурками из Пачмуры соотношение объемов опорной базы и несомой верхней части скульптуры. В фигурках Субхачанди в нижнюю часть входят трапецевидная вбка и массивные, широко расставленные ноги, прикрепленные к прямоугольной подставке сравнительно маленькими ступнями /рис. 23, 24/. Подставка не является формообразующим компонентом скульптуры, а скорее, обозначает отрезок "земли". Нижний объем резко сужается к талии, сужающей основание верха. Обращает на себя внимание узкие плечи и небольшие руки с "птичьими лапами". Лицо Субхачанди имеет форму призм с выступающей вперед вершиной, которая обозначает нос-"кишечник". В образованных от вдавливания глины большими пальцами вдавления наделены комочки с отверстиями, заменяющие глаза. Отчужденный, замкнутый в себя взгляд божества почти магически сообщает свое духовное напряжение зрителю.

В скульптурном изображении Субхачанди четко различимы составляющие его объемы: утяжеленный низ, "валяный" верх, столбообразная шея. Пояса, ожерелья, браслеты, край вбки, подставка осуществляют горизонтальные членения конструкции. В отдельных фигурках украшения костюма выполняет формообра-

зующую функцию. Так, спущенный к бедрам пояс зрительно удлиняет верхнюю часть туловища /рис. 25, I/. Во многих скульптурах пояс и ожерелье, вылепленные в аппликативной технике, связаны между собой "встречным движением", а ножные браслеты и ожерелье — "однонаправленным".

Женские фигурки имеют множество наделанных деталей — глаза, завитки-раковины вместо ушей, элементы прически и орнамента, фигурки детей, птиц или ритуальные сосуды. При наложении одних объемов на другие близкие к зрителю превращаются в рельефные. Принципы формообразования и отношение к разработке изобразительной поверхности в скульптурных изображениях Субхачанди и Шастхи несколько различны. Так, к основному объему Шастхи прикрепляются маленькие фигурки, представляющие упрощенный вариант бротто-пугуд. Это — дети божества /напомни — она оберегает их жизнь/, количество которых может быть от двух до двенадцати./рис. 21/. Дети "прилеплены" слева и справа, сверху и снизу, они как бы "вырастают" из основного объема и выполняют не только важную семантическую, но и пластическую функции. Фигурки детей усложняют скульптурную форму и делают ее более выразительной и динамичной.

Божество Субхачанди ассоциируется с идеей зачатия, с началом рождения. В фигурке доминирует нижняя часть, "утяжеленная" многоступенчатым орнаментальным декором "юбка". Орнаментальные мотивы имеют магическое значение и связаны с земледельческой символикой. В то же время многослойный орнамент участвует в создании барельефной поверхности скульптуры и взаимодействует с конструкцией произведения. Более подробно роль орнаментальных знаков в формировании художественной структуры Субхачанди будет рассматриваться в следующем разделе.

Как определено задачей данного исследования, бенгальская традиционная мелкая пластика рассматривается в сравнительном аспекте с терракотами протоиндийских комплексов. Первые исследования терракот проведены археологами при раскопках Мохенджо-Даро, Хараппы и Мехи. Огромный фактический материал по скульптурным изображениям этих комплексов был обработан и систематизирован Д. Маршаллом, Э. Маккеем и А. Стейном<sup>31</sup>. В дальнейшем к нему неоднократно обращались ученые многих стран мира<sup>32</sup>. Безусловно, женские образы Мохенджо-Даро, Хараппы и Мехи наиболее изучены в историко-культурном и историко-этнографическом плане и наименее — в историко-художественном.

В 1929 г. было опубликовано 39 женских терракотовых фигурок из поселений Мохенджо-Даро и Хараппы<sup>33</sup>, в 1931 г. — около 100 из поселения Мехи /культура Кулли/<sup>34</sup>. Несколько экземпляров /тринадцать из хараппского культурного комплекса и одиннадцать — из Мехи/ относятся к изображениям матери-богини, остальные известны как мотивные /они представляют собой упрощенные типы хараппской пластики/.

Сравнительный анализ бенгальской традиционной скульптуры в терракот архаичных комплексов свидетельствует, что в основе их заложены единые пластические традиции. Одни и те же принципы лепки и специфика материала не давали возможности коренным образом изменить построение женской фигуры. Основным объемом скульптуры состоит из простейших геометрических форм: шарообразных, цилиндрических или конусообразных. Обобщенность образа зависит как от простой грубоватой техники, так и от сильного восприятия мира, в котором повторяются отдельные события и явления. И в бенгальской народной скульптуре, и в терракотах архаичных комплексов при общем мифологическом принципе нет совершенно одинаковых образов, а есть большое количество вариантов, в которых отдельные элементы повторяются с минимальными изменениями. Например, скульптура Шастхи типологически наиболее родственна женским образам Мехи /основано-подиум, увеличенная верхняя часть фигурки, широкие плечи, руки, составляющие с туловищем полукруг//рис. 22/. Но интерпретация основных объемов и отдельных деталей Шастхи, иные принципы моделировки лица, применение формовочной техники, барельефная разработка поверхности — такое далеко не полный перечень технических и художественных особенностей фигурки Шастхи в сравнении с терракотами Мехи при общей их "низкоступенчатой" основе.

несмотря на непохожесть отдельных иконографических типов, бенгальская народная скульптура и женские фигурки архаичных комплексов представляют варианты единой пластической системы. По определению С. Крамрин, бенгальская пластика и древнейшие терракоты всего лишь "рупа-бхеда", "разнообразие форм", имеющих общую основу<sup>35</sup>. Женские фигурки С. Крамрин относит к категории "вечных", "неизменных" типов: "они зародились в глубокой древности, — пишет исследователь, — и обнаружены в Мохенджо-Даро и Хараппе, археологи находят их по всей территории Индостана, хронологические рамки этой пластики простираются от 4000 лет до н.э. и до наших дней"<sup>36</sup>.

Таким образом, и в протоиндийских женских фигурах, и в бенгальских претина-лакхана и бротто-пуху подчеркиваются одни и те же устойчивые черты, отражающие семантическую сущность божества. Для выражения "вечного" общечеловеческого женского образа больше всего соответствует традиционные формулы и средства художественной выразительности, суть которых сводится не к созданию новых форм и сюжетов, а к комбинированию готовых объемов и добавлению к ним дополнительных элементов, используемых и адаптируемых последующими поколениями мастеров. Эти дополнительные элементы, а также развитие профессионального мастерства способствуют, по мнению С. Крайни, созданию "вневременных" типов индийской народной скульптуры.

#### Роль изобразительной традиции алипона в разработке орнаментальной поверхности скульптур

Основу орнаментальной системы бенгальской обрядовой скульптуры составляют магические рисунки - алипона, которые наносятся рисовой пастой на специально подготовленную площадку земли. Алипона не имеет твердо установленной схемы, она существует в динамичной интерпретации и включает в свою композицию множество изобразительных знаков - астральных, геометрических, растительных, зооморфных и антропоморфных.

По типам изобразительных знаков и композиционной схеме алипону можно условно разделить на две группы. Первая группа включает в себя преимущественно схематические знаки "подобия": О. Тагор называет их знаками "желания"<sup>38</sup>. Это - ростки риса, сельскохозяйственные орудия, хозяйственные постройки, фигурки животных, предметы домашнего обихода и т.п. Количество изображений невелико, они характеризуют вполне реальные желания участников ритуала и в совокупности символизируют достаток и благополучие /рис. 28/.

В алипоне первой группы довольно слабо представлены растительные мотивы и астральные знаки, присутствие вторых дает пространственный ориентир, обозначая верх и низ /небо и земля/. В ней нет какого-либо подчинения одних изобразительных мотивов другим /знаки соединены между собой присоединительным типом связи/.

В алипоне этой группы изобразительное пространство заключается в прямоугольную или овальную раму, которая представляет собой орнаментальный пояс, состоящий из одного или не-

скольких мотивов. Подобный тип композиций О. Тагор относит к древнейшей форме изобразительного творчества и высказывает мысль, что рамка в начальных вариантах выполняла определенные охранительные функции, т.к. круг, квадрат обладали магической силой и исполняли защитительную роль<sup>39</sup>.

В исследуемой алипоне мало примеров ритмического повторения отдельных элементов, в этих рисунках только зарождается орнаментальное движение, которое в дальнейшем получило развитие в сложных космогонических композициях.

В алипоне второй группы композиция основана на мандале /на санскрите - круг, диск, круглый/, которая в древнеиндийской культуре является моделью вселенной, универсальной картой космоса. Различные варианты мандалы связаны с определенными типами бротто. Наиболее интересными представляются рисунки, выполненные для солярных бротто и обрядов поклонения божеству Ири. В бротто, обращенных к богу солнца Сурье /Тара-бротто-алипона, Сурьятакур-бротто алипона, Магхмангах-бротто алипона/ рисуете усложненная мандала, состоящая из семи кругов с восьмилепестковой розеткой лотоса в центре /Тара-бротто-алипона/ или из нескольких лотосоподобных сфер /Магхмангах-бротто алипона/. Над круговой композицией изображается солнце и луна, нижнюю часть пространства занимает квадрат /в других алипонах - прямоугольник или ромб/, обозначающий землю. В Ири-бротто и обрядах солярного цикла центральная мандала имеет форму спирали или лотоса и обрамлена ритмически повторяющимися пучками и букетами листьев, цветов и плодов лотоса.

В алипоне второй группы можно выделить центральную зону /мандала, небо, земля/ и периферийные части изобразительного пространства /рис. 29/. Символические элементы, отражающие космологическую систему мировоззрения, расположены в центре. В одних рисунках периферийную зону занимают растительные мотивы или знаки плодородия - ракушки, каури, рыби, птицы и т.п. В других - слева и справа от центра размещаются знаки "подобия", выражающие конкретные желания. Элементы, создающие космогоническую алипону, соединены не механически, они подчинены структурным, смысловым и функциональным связям.

Роль изобразительных мотивов алипона в создании орнаментальной системы традиционной обрядовой пластики наиболее полно раскрывается в скульптурах Субхачанди, представляющих наиболее распространенные орнаментальные варианты. Останков-

оя на некоторых из них. Необходимо отметить, что в изображениях божества выделяется два типа орнаментальной организации пространства скульптуры. Первый — образуется путем повторения геометрических символов и растительных мотивов, второй — представляет собой композицию, которая образуется вокруг центрального мотива и строится по принципу космогонической адипоны.

Рассмотрим несколько фигурок Субхачанди из коллекции музея индийского искусства им. Аманатона Мукерджи, относящихся к первому типу. В одной из них на поверхности вбки острой деревянной палочкой начерчены ромбы. Они как бы движутся углом вниз и повторяются несколько раз, образуя ромбовую "дорожку".

В другой — изобразительное пространство заполнено тремя вертикальными рядами "елочек" /рис. 23/.  
Две почти идентичные скульптурки божества небольшого размера /бротто-пугу/ декорированы волнистыми линиями /их "вырезавт" изоблом по сырой глине/.

Орнаментальный декор, напоминающий плетеный узор-двигал, встречается в двух фигурках анализируемой группы терракот из Анадиканди /рис. 24, 1/. Эти геометрические узоры входят в композицию адипоны и обозначают землю /рис. 24, 2, 3/. Плетеный орнамент также распространен в дхокре. Как уже говорилось ранее, мастера мад-нанкиа лепят фигурки из глины, а затем на поверхность наносится воск, который затем вытапливается. Орнамент прикрепляется аппликативным способом, он как бы плетется из восковых полос, "комбасок", которые превращаются под руками мастера в причудливые завитки, круги, завитые. Плетеный узор создает декор — вбки дурги в мегалитической скульптурной композиции "Махисасурамardini". В изделиях, выполненных в технике "вытапливаемой модели", чувствуется влияние приемов плетения из тростника и соеки, позволяющих создавать простейшие геометрические формы.

Важнейшим орнаментальным элементом в дхокре является спираль, она составляет формулу лица женских фигурок /рис. 19 / и украшает поверхность зооморфной пластики, входит в схему головных уборов, заполняет декоративное пространство мандамы. А. Мукерджи считает, что, возможно, дхокра-камары взяли за "единицу" ритмично-орнаментального движения именно спираль, распространенный мотив в художественной системе обрядовой практики бротто как наиболее удобный для технического исполнения<sup>40</sup>.

Второй тип представляют фигурки Субхачанди, в которых орнамент разрабатывается как наложение отдельных декоративных "слоев", составляющих "барельефов" поверхность скульптуры. Орнаментальная структура пластики этого типа ассоциируется с декором бенгальских кирпичных храмов. Технология выполнения орнамента, имитирующего резьбу по камню или дереву, в обоих случаях идентична /орнамент "вырезается" глубоким штампом по сырой поверхности глины/.

Две фигурки, воспроизведенные в книге С. Рая "Ритуальное искусство бенгальских бротто", имеют одинаковую схему расположения орнаментальных элементов. Они размещаются вокруг центральной части, которая в одной фигуре представлена круговой, в другой — овальной мандамой. Основу первой мандамы составляет изображение Вивападми — "мирового" лотоса, вокруг него группируются лучи, круги, символизирющие космическое пространство /рис. 25, 1/. Эта круговая композиция подобна Тара-бротто акипоне, некоторое их несовпадение зависит от материала и способов исполнения /рис. 25, 2/.

В центре второй мандамы находится плод лотоса, наполненный "семенами" /рис. 26, 1, 2/. В обоих случаях пространство под центральной мандамой декорировано стилизованными побегами и листьями лотоса. Движение орнаментальных форм, окружающих мандаму, направлено к центру и подчинено единому круговому движению. Низ вбки, как правило, заканчивается "бордюром", который как бы останавливает общее круговое движение и завершает его. Этот бордюр состоит из двух треугольных фризов, завершенных розетками лотоса, и символизирует землю. По обеим сторонам центральной мандамы приделены зооморфные фигурки. Их композиционная автономность за пределами сакрального пространства напоминает расположение знаков-"желаний" на периферийном пространстве бротто-алипони космогонического типа.

В Субхачанди из коллекции К. Чаттопадхья орнаментальная разработка трапецевидной вбки усложняется /рис. 27/. Пояс-мехкада и тяжелый край вбки вылеплены из глиняных шаровидных бусин и прикреплены к основному объему, увеличивая число "напластованных" слоев и деталей. В композиционной структуре выделяется три автономных горизонтальных плоскости, имеющих треугольную форму и масштабно увеличенные сверху вниз /соотношение треугольников — 1 : 2 : 3/. Нижняя часть фигуры вы-

ядит как часть архитектурного пространства, подчиненного фризовому членению.

Как уже говорилось, орнамент тесным образом связан с тектоникой скульптур, а его мотивы имеют глубокое символическое значение. В знаках-символах закодированы самые различные и сложные понятия, связанные с традиционным фольклорным мышлением. Так, круг характеризует полноту и целостность пространства, выражает временную структуру космоса и символизирует "калчакру" - колесо времени, находящееся в вечном движении. Он может обозначать также солнце, луну, звезды, лотос, землю. Треугольник изображает птицу и выступает как символ плодородия, это знак женского божества, созидательной и разрушительной силы природы. Прямоугольник и квадрат связаны с землей, светилем, домом. Волнистые линии символизируют движение, игру волн, рябь на поверхности воды, очертания облаков, порывы ветра, создающего вихрь. Прямая линия - рост и развитие, бесконечность и беспредельность космоса. Перекреживающиеся линии означают деление пространства и измерение времени<sup>41</sup>.

Один из ведущих геометрических знаков алипона - спираль /он занимает второе место после мотива лотоса в орнаментальной системе изобразительного фольклора/. Спираль ассоциируется с мотивом непрерывного круговорота стихий. Она обозначает одновременно и циклическое повторение времени, и потенциальную энергию /Кундалини или Кулакундалини/ Шакти. Чаще всего спираль изображается как символ дремлющей Кундалини /эквивалент знака - амея, свернувшаяся в клубок/. Все компоненты ритуального действия - алипона, скульптура, песни, танцы, эпический фольклор - направлены на то, чтобы пробудить Кундалини и обеспечить ее участие в осуществлении желаний. Повторения мотивов спирали в бенгальской изобразительной практике очень важны, функциональная особенность спирали заключается в том, что она защищает и оберегает человека на его жизненном пути<sup>42</sup>.

Самый распространенный орнаментальный мотив в индийском искусстве - изображение лотоса, который является основным элементом ритмического орнаментального движения. Повторение мотива лотоса напоминает повтор метафор в песнях-заклинаниях или звуков бротто-мантры в обрядовом действии. Как и в песенном фольклоре, к единому мотиву присоединяются дополнительные, создаются новые сочетания, происходит усиление основной

темы. Эти усиленные ритмические вариации - повторы "увеличивают" магический смысл, повышают художественную значимость произведения, придают ему поэтическое звучание. Орнаментально-стилизированные изображения лотоса не являются абсолютной фантазией исполнительницы и не имеют произвольного осмысления, а во многом определяются его универсальной символической. Цветок лотоса - это "женский" знак, означающий воспроизводящее начало вечной энергии Праkritи. Лотос как составная часть мандали обозначает особый универсальный принцип - космический лотос, выступающий как символ жизни, возникшей и развившейся на лотосе<sup>43</sup>. Бенгальские мастерацы понимают, что в центре алипона они рисуют "небесный" тысячелетствковый лотос, из которого вырастает все, что существует на земле<sup>44</sup>.

Созданные деревенскими кенцинами символические рисунки и орнаментальные знаки на поверхности скульптур - явление одной художественно-образовательной и ритуально-магической системы; это художественно оформленная просьба к божеству, так называемая "орнаментальная магия". Орнамент органически сочетается с пластической формой скульптур, придает статичной форме динамическую напряженность и способствует достижению "понятности" ее смысловых связей.

#### Образ Манасы-деви в бенгальской народной скульптуре

Уместно напомнить, что присутствие божества в бротто может символизировать ветка священного дерева, камень, зооморфная пластика, глиняная скульптура. Но ритуальный минимум, который необходим для поклонения любому божеству, представляет глиняный горшок или кувшин - гхага. В обрядах почитания богини Манасы в роли покровительницы земледелия и плодородия ее иконографическим эквивалентом выступает глиняный кувшин - "манасагхаг" /"горшок Манасы"/. Форма его традиционна - маленькое донышко, узкая и длинная "ножка", переходящая в сферическое тулово /рис. 30, I, 2/. К поверхности манасагхага прикреплены змейки, которые составляют с сосудом единое целое. При этом змеиные головки, поднятые над горловиной горшка, образуют отдельные объемы.

На поверхности сосудов встречаются изображения женских лиц /рис. 30, 2/, которые можно рассматривать как выражение более позднего этапа в семантической трактовке образа, поэте-

ленного перехода от стадии зооморфизма к антропоморфной пластике. Например, манасагхат, сделанный в округе Мидхалур, дает основание предполагать, что первоначально человеческое лицо вытискивалось из глиняной массы тулова горшка, причем черты лица были едва намечены /рис. 30, 2/. Значительно позже в композиционной структуре сосуда могло произойти дальнейшее "расщепление" объема, желокая головка выступила из него и поверхность глота уложили рельефно разработанным орнаментом.

Значительный интерес для исследования представляют сложнотелесные произведения "Манаса на слоне" и "Манаса на коне", изготовляемые мастерами Пачмуры. В них соединены в единое целое три самостоятельных объема: зооморфная пластика, манасагхат и антропоморфная статуэтка /рис. 31/.

Форма банкурской зооморфной пластики продиктована прежде всего технологией изготовления. В ее создании применяется шпательная техника /лепка, формовка/, отдельные части скульптуры моделируются на гончарном круге, голова, туловище, ноги напоминают горшок, кувшин, бутылку. Скульптура декорирована круглыми сквозными отверстиями /зооморфная пластика является пустотелой/. Необходимые с производственной точки зрения, отверстия /моделирует их мастера для выхода пара при обжиге/ играют важную семантическую роль. Они, по всей вероятности, являются изображением древнейшего охранительного символа - "мотива глаза". Подтверждением этого предположения является "главная обводка" отверстия в одной из скульптур мастера из деревни Раджграм.

Кувшин составляет "фон" для антропоморфной фигурки Манасом /иногда ее может заменить Двараткару - царь змей, мук божества/. Стоящая или сидящая человеческая фигурка прикрепляется к голове зооморфной скульптуры. Чтобы построить такую "пирамидальную" композицию, народному мастеру необходимы определенные технические навыки и врожденное чувство меры. Мастера конструируют свои произведения следующим образом: они ставят манасагхат и фигурку Манасы "ступеньками", причем антропоморфная фигурка составляет примерно половину объема кувшина. При такой композиционной схеме основание сосуда /часть пластики менее выразительная и семантически маловажная/ закрывается головой и шейю животного. Сферическое туловище горшка и глиняная фигурка располагаются в одной плоскости на одинаковом уровне /рис. 31 /.

Элемент пластического равновесия в сложнофигурные группы вносят художественно разработанные орнаментальные сферы. Они выполнены из стилизованных змеек и полукруга над манасагхатом с языками пламени, состоящими из лепестков лотоса /рис.

31 /. В создании банкурских терракот отразился результат слияния гончарного и скульптурного ремесел, навыками которых в совершенстве владели мастера Пачмуры и Раджграма.

Одно-, трех- и пятирусные многофигурные скульптурные композиции представляют собой ритуальные светильники - джады. Джад, джаду в переводе с бенгальского языка означает магия, волшебство, заговор, заклинание. Эти светильники являются художественным воплощением обрядовой формы словесного фольклора - катхи "Сказание о купце Чандо и его сыновьях", которым заканчивается ритуал поклонения Манаса<sup>45</sup>. В скульптуре эпизоды повествования предельно сжаты, изображаются лишь дети купца Чандо, которых спасает от смерти Манаса /в катхе она появляется из глубин океана/. Ритуальные светильники-джады мастера называют Моханбхашан или Манасарбхашан, что означает Великое плавание или плавание Манасы /мохан - великий, бхашан - плавание, перевод с бенгали/. Наиболее известно второе наименование скульптуры - Манасарбхашан. Распространение его в среде рыбаков, употребление мастерами Банкуры, а также упоминание в работе С. Рая позволили автору ввести название скульптурной композиции Манасарбхашан в отечественную терминологию<sup>46</sup>.

Однорусная скульптура представляет собой манасагхат, в центре которого размещена фигурка танцующей Манасы. Фоном скульптуры является столпообразная "свеча", выступающая из основания-подиума. Фигурка прикреплена к ней и соединена извивающимися змейками с боковыми "створками" полукруглого обрамления.

Трехчастная композиционная схема скульптуры Манасарбхашан /рис. 32/ делится на вертикальные зоны, как бы совпадающие с универсальной картиной деления "мирового дерева" /нижний, средний и верхний "миры"/.

"Нижний мир" представлен тремя антропоморфными женскими фигурками с идентичными лицами в "срезанных" вбах. Эта группа образует довольно замкнутую и обособленную "ячейку"; центральная фигура в широкой горизонтальной раме - Манаса "в силе, мудрости и могуществе"; две меньшие по размеру статуэтки, данные в зеркальном отражении по обеим сторонам от централь-

ного регистра, изображает танцующую богиню. В горизонтальном расположении фигурок первого яруса диада отчетливо прослеживается общий для всех скульптурных групп принцип построения объемно-пространственной среды, основой которого является чередование скульптуры, колонн, рамки с незаполненными "воздушными" пространствами.

"Средний мир"/земля, зона обитания людей/ занимает основу купца Чандо, спасение Манасой. Он представляет собой узкую протянутую по горизонтали полоску, разделенную круглыми удвоенными колоннами на шесть равных ячеек с фигуркой в каждой из них. В общей схеме построения "средний мир" выполняет роль "ограничительной зоны" между основой и завершением композиции и подчеркивает их пластическую и семантическую важность.

Скульптурную композицию завершает верхняя зона — царство богини Сканди или Картикейи. Участие Картикейи в одном сюжете в Манасой почти не встречается в индийской иконографии. П. Маханатра объясняет этот факт особенностью бенгальской фольклорной традиции — в народных сказаниях Картикейи выступают в роли покровителя и защитника змей<sup>47</sup>.

Пятиярусная сложнофигурная композиция Манасарбханан — это целый алтарный скульптурный комплекс, своеобразный храмовый теракотовый "иконостас", посвященный божеству. Его высота увеличивается на два регистра — третий и четвертый, в которых соответственно изображены фигурки танцующей Манасой и сновья Чандо, благодаря чему "нижний" и "средний" "миры" как бы удваиваются. Принцип развертывания света получает прямое отражение в структурной организации диады — для каждого из пяти регистров создается своя устойчивая конструкция. В каждом регистре есть постоянные и переменные элементы /количество детей Чандо, "эскорт" Манасой/. Создавая пятиярусную композицию, мастер пытается как бы "округлить" форму, сделать ее объемной. Для этого он "сгибает" вертикальные полосы, разделяющие нижний и верхний регистры, придавая им форму обруча. Выпуклые орнаментальные "яги-веревочки", продолженные по кромке, и удвоенные колонки также создают иллюзию объемной скульптуры.

Особенно заметно стремление к передаче объема в регистрах, где расположены сновья купца Чандо. Вероятно, мастеру проще было "экспериментировать" на деталях меньших размеров. Мастера Банкуры постоянно стремятся к передаче движения

/поднятые руки фигур, танцующее божество опирается на одну ногу, согнутую в колене/. В стремлении "оживить" фигуры они используют элементы театрализации пространства /выдвинутое вперед основание-подиум, создание "фона" для скульптуры и т. д./. Все названные технические приемы—"новации" требуют от художника высокого мастерства, поэтому скульптуры, подобно описанным, могут создавать лишь лучшие индийские Банкуры.

В многоярусных теракотовых композициях обращает внимание ритмическая значимость каждой фигуры, каждого орнаментального мотива. В этой связи особую роль играют стилизованные мотивы "змеек"; они имеются во всех горизонтальных зонах, "струятся" сверху вниз по боковым обрамлениям центрального фона, заполняют отдельные ниши, являются "границей" регистров, образуют "языки" пламени бхумандаи. Их свободное движение имеет очевидное смысловое значение. Расположение светлых групп и фигур, их соотношение с декоративными рамками, рисунок орнамента — все это как бы подчинено одному — плавным очертаниям диады. В пластической трактовке скульптуры преобладают повторившиеся круговые, овальные, зигзагообразные, спиралевидные формы.

Отличительной чертой исследуемых произведений является "сквозной", "акурный" способ построения пластической формы. Отдельные элементы многоярусной композиции чередуются с "воздухом", они как бы "высвечиваются". Глина местами утрачивает свою материальную сущность и фигурки "живут" в "одухотворенной" среде, возникает определенное соотношение масс и пустоты. При создании пространственной среды Манасарбханан это соотношение создается следующим образом: центральные фигуры скульптурной композиции имеют "закрытый" фон, боковые — располагаются в пустых "воздушных" ячейках.

Такое художественное решение настолько совершенно, что не сразу обращает внимание на то, что Манасарбханан имеет еще и функциональную особенность — является ритуальным храмовым светильником /прадна/. Высота его равна высоте всей композиции от нижнего до верхнего яруса. Семантически важные фигуры Манасой и Картикейи располагаются на вертикальной линии в центре скульптурного пространства. Языки "огоньки над верхним регистром перекинутся со стилизованными хвостами бхумандаи Картикейи, создавая игру света и тени. Таким образом, функци-



ональность Манасарбахана входит в единый ряд средств его художественной выразительности.

Фигуры в алтарных композициях построены по неподвижному фронтальному канону, персонажи как бы не видят друг друга. Как и орнаментальные детали, они теряют свою самостоятельную ценность, подчиняясь общему декоративному и эмоциональному строю. Человеческие фигурки настолько идентичны, что создается впечатление выполнения их по одним и тем же формам — штампам /особенно тождественны позы "танцующих" фигурок, головные уборы божества, орнаментальные элементы украшений, одежды и т.д./.

Некоторую индивидуальность скульптурам придает атрибутивные иконографические признаки божества /змейки в руках Манасы, павлин-вахана Картিকেи/, но и они участвуют в общей динамичной орнаментальной системе, становятся "знаком" внутреннего движения.

Четкое расположение пластических форм в пространстве, подчеркнутая ритмика скульптурных и орнаментально-декоративных элементов роднят исследуемые произведения с архитектурными рельефами. Необходимо отметить "фризовое", архитектурное понимание пространства в многоярусной композиции, пристрастие к многофигурным группам, горизонтальному и вертикальному "дроблению" поверхности. Отношение к плоскости, ритмы ее членения, формы обрамлений в Манасарбахане и архитектуре совпадают, несмотря на различие жанров /рис. 33/.

Как показал анализ терракотовой пластики Амадиканди и Пачмури, истоки ремесла скульпторов названных центров связаны с техническими приемами зодчих и резчиков по дереву и камню. В их творчестве угадывается синтез пластического мастерства и принципов оформления архитектурного пространства храмов. Исследователи индийского народного искусства характеризуют изделия мастеров Пачмури и Амадиканди как лучшие образцы индийской традиционной скульптуры, представляющей "вершину развития керамического искусства в Индии"<sup>48</sup>.

#### Медная пластика Кришнанagara и Шантиникетона

Структура бенгальского пластического фольклора в достаточной степени многослойна, в нем функционируют и взаимодействуют друг с другом различные типы скульптур. К ним относятся и городская ветвь народного творчества — кришнанагаро-

вая скульптура и мелкая пластика Шантиникетона. Необходимо отметить, что скульптурные миниатюры возникли в традиционном центре г. Кришнанagara и школе индийских ремесел Шантиникетона, позднее пластика подобного типа ошла изготовляться практически во всех городах, религиозных центрах и больших деревнях Бенгалии. Поэтому нами используется термин "декоративная скульптура /или мелкая пластика/ малых форм кришнанагарского и шантиникетонского круга /типа/".

Кришнанагарская пластика, зародившаяся в середине XIX в., является примером появления на традиционной основе ритуального искусства нового жанра скульптурной миниатюры.

Возникновение скульптуры кришнанагарского типа и ее дальнейшее развитие зависели от многих факторов. Рост овековой художественной культуры, интерес к быту и нравам горожан, к человеческому образу в целом определили и характер отдельных персонажей, и сюжетную основу кришнанагарской пластики. Большое влияние на мастеров оказали зарисовки народных сцен, отдельных этнических, социальных и профессиональных групп. Художники из Патны Туни Дас и факир Чанд Дас создали мастерские-студии<sup>49</sup>. Они рисовали сцены из городской жизни, изображали производственные процессы на местных фабриках, различные мастерские и лавочки. По рисункам Ишвара Даса /сына основателя студии/ кришнанагарские скульпторы вылепили миниатюрные сценные сцены "Процесс изготовления опиума на английской фабрике", "Сбор чая в Ассаме", "Крестьянский двор", "Свадебная процессия", "Праздник качелей". Они были признаны лучшими на Всемирной выставке в Глазго в 1851 г.<sup>50</sup>

Подобные скульптурные группы изготовлялись для выставок и на "заказ". Они требовали большого мастерства, длительного времени исполнения и стоили дорого. Эти же мастера производили фигурки, доступные более широкому кругу горожан /рис. 34/. Изучение кришнанагарского промысла в 1973-1977 гг. показало, что сложные композиционные группы "на заказ" изготовляют всего три мастера: Картик Пал /ему в 1977 г. было 55 лет/, и два брата — Мукти Пал и Чанди Пал /32 и 44 года/. Статуэтки мушкетеров, певцов, разносчиков различных товаров, землевладельцев и т.п. мастера делают в большом количестве для продажи в магазинах-мастерских.

Миниатюрные статуэтки в Кришнанагаре лепят скульпторы, изготовлявшие фигуры богов индуистского пантеона /мурги/ для

ежегодных церемоний поклонения /пуджи/. Техника производства "большой" скульптуры и декоративных статуэток не имеет принципиального различия. В первом случае мастера сплетают каркасную основу из бамбука и обмазывают ее несколькими слоями глины, стремясь смоделировать "объемную" скульптуру. Во втором — за основу берется проволочный каркас, который проходит через центральную ось фигурки. Скульптурки складываются из отдельных частей: туловище, руки и ноги лепят вручную, голову и элементы декора изготавливают по глиняным формам. Изображения богов "наряжают" в праздничные одежды из ткани, бумаги, декорируют бусами, бисером, золотой фольгой. Каркасные фигурки — это также "костюмированные куклы"; они одеты в сари и дхотти из хлопка и льна, прически выполнены из шерсти или натуральных волос, головные уборы — из соломки или бамбука /и мурги, и жанровые фигурки "одевают" ремесленники других профессиональных групп/.

Миниатюрная кришнагарская скульптура представляет собой пример перехода установившихся художественно-технических навыков "большой" скульптуры на изготовление мелкой пластики. При этом мастер сталкивается с известными трудностями, модифицирует приемы исполнения и вводит некоторые "новации". В своих работах шильпины стремятся к воспроизведению окружающей действительности, создавая новую для народного скульптора связь с реальным миром. Они пытаются добиться анатомической правильности и точности в описании природы. Скульпторы стремятся "оживить" фигурки посредством позы, жеста, аксессуаров. Они ставят каждую фигурку на отдельную подставку, получая целые серии и наборы. Эти фигурки можно по-разному группировать в пространстве, переставляя их и объединяя по собственному усмотрению. Гораздо реже мастера фиксируют статуэтки на общей подставке, где они находятся между собой в постоянной сюжетно-композиционной связи.

Как известно, важнейшей особенностью народного творчества является его коллективный характер, который проявляется в существовании и развитии пригодных для данного коллектива форм. Поэтому "ваканские" каркасные "костюмированные куклы" и скульптурные группы не получили широкого распространения. Зато формованные упрощенные жанровые статуэтки высотой 5-7 см приобрели огромную популярность и производятся рядовыми кришнагарскими мастерами и ремесленниками кустарных мастерских Бенгалии.

Скульптурки составляют серии фигурок по 12 экземпляров в коробке. В них входят изображения представителей этнических, кастовых и сословных групп, статуэтки солдат и военных, а также наборы животных, птиц, рыб, фруктов, овощей и т.п. /рис. 35/. В этих скульптурных миниатюрах мастера стараются не отступать от традиционной иконографии. Статуэтки располагаются на круглых или квадратных подставках, мастера рисуют детали одежды и головные уборы, лепят корзинки, сосуды, музыкальные инструменты, зонты и другие аксессуары.

В этих простых фигурках они пытаются передать движение — для этой цели в скульптурках сгибают и поднимают руки, наклоняют туловище, моделируют на сари складки. Пространственные композиции, нарушение симметрии означают отход от традиционных фольклорных форм и отражает специфику мышления. Мастера Кришнагары пытались создать новую художественно-образную систему, приблизиться к передаче окружающей действительности. В силу традиционного мировосприятия они не могли работать с натуры, но их творческие искания заслуживают особого внимания.

Кришнагарская жанровая мелкая пластика возникла в период, когда в народное искусство включались явления, выходящие за рамки привычных традиционных образов. Это искусство требовало высокого профессионального исполнительского мастерства и могло появиться лишь в традиционных центрах изготовления скульптуры /кришнагарские шильпины принадлежали к подкасте мриттика, о которой уже говорилось выше/.

Процесс формирования иной пластической традиции в русле городского изобразительного фольклора можно проследить на примере организации шантиникетонской школы-мастерской, где собрались ученики из различных ремесленных и неремесленных каст Бенгалии. В 1929 г. недалеко от Шантиникетона создается первая в Индии школа народных ремесел /Шилпа Ехаван/, как часть общей программы Рабиндраната Тагора по созданию в Бенгалии национального центра развития всех видов классического индийского искусства, поэзии, науки и народного творчества. В Шилпа Ехаван под руководством Л.К. Элмхерста и Нондолала Бошу ремесленники обучались лепке, живописи, вышивке, резьбе по дереву и камню.

Художники пытались научить ремесленников основам профессионального искусства. Подобные методы могли иметь отри-

цательный результат, т.к. мастера в силу традиционного мировосприятия не постигали принципов "ученого" искусства. Однако изделия учеников получили признание ремесленного коллектива и сыграли огромную роль в создании городских форм народного искусства. Этот факт объясняется тем, что шантиникетонская пластика была связана с древнейшими фольклорными традициями.

Прежде всего необходимо остановиться на роли мастеров-модельщиков, которых приглашали в качестве учителей из традиционных промыслов Кришнанagara, Пачмуры, Калькутты. Они представляют связующее звено между "учеными" художниками и ремесленниками. Учителя-шильпы лепили образцы, по которым создавались гипсовые формы, "перекладывая" на традиционный язык выполненные преподавателями Шилпа Бхавана рисунки с натуры. Эти формы раздавались будущим мастерам для массового производства. Идея производства изделий с помощью образца, выдвинутая учителями Шилпа Бхавана оказалась удивительно жизнестойкой. В настоящее время любая кустарная и подкустарная мастерская имеет одного или нескольких мастеров-творцов моделей.

От мастера-модельщика во многом зависит дальнейшая судьба предложенного художником эскиза скульптуры. Если мастер "понимал" его и "переводил" на язык народного искусства, то изделие становилось массовой продукцией ремесленного коллектива. Широкое распространение получили сюжеты, близкие фольклорным образам /женские образы, фигурки коней, слонов/.

Следует подчеркнуть, что ученики школы народных ремесел в основном принадлежат к кастам народных художников /চিত্রকারам/ и горшечников /кумбхакарам/. Их фольклорное видение мира, традиционные приемы и навыки, органическое невосприятие натуралистического подобию проявляются в разработке орнаментально-декоративной поверхности скульптуры. Профессиональные художники разрабатывают мотивы орнамента, вычерчивая их при помощи линейки и циркуля. Ученики Шилпа Бхавана рисуют орнаментальные элементы близкими к оригиналу, но трансформируют их в более простом и удобном решении. Мастера сами выбирают цветовую гамму. Напомним, что основные цвета в индийской живописной традиции - желтый, красный, синий, черный, зеленый. Контрастное цветовое сочетание фона скульптуры и декоративных мотивов, большое число вариативных орнаментальных

комбинаций играют решающую роль в создании изобразительно-художественной структуры пластики /рис. 36/.

Необходимо отметить, что открытие школы в Шантиникетоне рассматривается как социально-прогрессивное явление для нового времени. В нее собирались разорившиеся ремесленники из окрестных деревень /от 16 до 30 лет/. Обучение в школе давало им возможность заниматься привычным ремеслом. В течение года мастера получали стипендию, инструменты, материалы, школа обеспечивала сбыт готовой продукции. В настоящее время изделия кустарей Шантиникетона поступают в специализированные магазины, они преобладают на ярмарках-мелах в павильонах, организованных Государственным департаментом ремесел. Декоративная мелкая пластика Кришнанagara и Шантиникетона составляет 43% от вывоза индийских игрушек на экспорт. Подобная поддержка обеспечивает экономическую основу существования этого искусства.

При создавшихся условиях мастерам традиционных промыслов чрезвычайно трудно конкурировать с учениками государственных школ. Организованное обучение мастеров давало определенную возможность стабилизировать экономическую базу, но приводило к перестройке жизненного уклада, изменению мировоззренческого принципа. Ученики шантиникетонской школы не возвращались в родные деревни, создавали поселения ремесленников в Калькутте, Кришнанagаре, Банкуре, Миднапуре и других городах. Мастера отрывались от привычной среды, их изделия меняли сферу бытования, происходила социальная переориентация в цепи "художник-зритель". Но изменение социальной среды не может коренным образом перестроить народное мышление.

Искусство городского типа и традиционные формы народного искусства имеют много общего. Одной из важнейших особенностей этих типов искусства является коллективный процесс творчества, заключающийся не только в преемственности мастерства и обогащении образного строя произведения при передаче от старшего к младшему, но и в существовании и развитии пригодных для коллектива форм. Крестьянское искусство и городской изобразительный фольклор объединяют диалектическая связь в них традиций и новаторства, наличие моментов импровизации, сходные отношения между вариативными элементами мелкой пластики и их инвариантной основой.

И в древнейших центрах производства бенгальской обрядовой скульптуры, и в возникшем на основе местной традиции промысле Кришнанagara, и в "организованном" промысле декоративной скульптуры Шантиникетона наблюдается синкретизм художника и среды, свойственный культуре фольклорного типа. Искусство города создается и потребляется в одной и той же социально-культурной среде, между творцом и потребителем существует полное единство идеалов и устремлений, ценностных представлений, которые составляют характерную черту фольклора.

К общим признакам различных фольклорных форм относятся также консервативность художественной структуры, соблюдение устойчивых и довольно медленно изменяющихся традиций в образных и композиционных решениях, свойственная фольклору авторская анонимность. И традиционную пластику, и скульптуру городского типа роднят образный строй, общий для всего бенгальского искусства /преобладание женских фигур, зооморфная пластика/, монументальность и статика сюжетных композиций, построение их по фронтальному неподвижному канону. В обоих типах фольклорного искусства наблюдаются общие черты единой пластической традиции: основание в форме усеченного конуса, "птичье" лицо, разведенные в стороны руки в человеческих фигурах и т.п. Значительную роль в них играют иконографическая информативность, включающая одежду, атрибуты, второстепенные элементы композиции.

Отмечая общую основу различных типов изобразительного фольклора, необходимо также учитывать специфику и влияние города как сложнейшего организма, экономические, социально-общественные и культурные особенности которого отличают городскую ветвь народного искусства от ее форм, бытующих в сфере крестьянской общины. Городская среда более подвижна, в ней развиты коммуникативные связи. Благодаря этому изделия кришнанagarских мастеров быстро распространяются среди ремесленников во многих городах и религиозных центрах.

Большую роль в развитии городского искусства играют еженедельные базарные дни, праздничные и сезонные ярмарки-мелы. Они знакомят мастеров с новыми образцами изделий. Специфическая конъюнктура рынка заставляет мастеров изготавливать продукцию, которая пользуется наибольшим спросом. Рынок вынуждает мастеров удешевлять изделия, увеличивая их количество,

что приводит к унификации технических приемов, а следовательно, и к изменению художественного облика скульптуры. Если в основу исполнения скульптуры заложено традиционное искусство и творческая фантазия мастера, это не обязательно приводит к ухудшению качества и выразительности образа /примером могут служить массовые кришнанagarские изделия/.

Таким образом, мелкая пластика, возникающая в рамках культуры городского типа, входит в народное искусство как определенное художественное явление. С изменением социально-экономических условий в сознании городского потребителя происходят изменения в понимании прекрасного и "новые" черты кришнанagarской и шантиникетонской скульптуры малых форм оказались им близки и понятны. Традиционность в фольклоре связана с его способностью к постоянному развитию и обновлению в системе народного мышления. Влияние городской ветви изобразительного фольклора на его традиционные формы является одной из закономерностей общего исторического процесса, проявлением взаимодействия разнообразных пластов национальной художественной культуры.

Значение традиционной скульптуры заключено не только в ее художественной ценности, но и в функциональных особенностях. Активность бытования скульптуры в крестьянской общине находит объяснение в особенности традиционного фольклорного мышления, основой которого является восприятие мира в его целостности. Использование календарных изменений в качестве единицы измерения времени восходит в Индии к глубокой древности. Идея периодической закономерности повторения и обновления природы легла в основу представлений индийцев о мироздании. Отсюда и реальная причина устойчивого сохранения женских образов, связанных с культом плодородия и имеющих общиндийский смысл богини матери земли. Типологическое сходство терракот протондийского комплекса и бенгальской скульптуры отчасти можно объяснить близостью фольклорного мышления к архаичным формам сознания.

Бенгальскую скульптуру нельзя анализировать вне обрядовых фольклорных форм. Взаимопроникновение и взаимовлияние скульптуры, алипоны, песен-заклинаний, ганцев, катхи бесконечны и неразрывны. Вместе с тем традиционная скульптура — показатель глубокой органичности, внутреннего единства бенгальской художественной культуры в целом. Ее невозможно рас-

смагивать изолированно от храмового водчества, народного лубка, деревянной резьбы, искусства изготовления глиняных фигур богов. Особенно следует подчеркнуть связь художественно-изобразительной формы мелкой пластики с рельефами архитектурных терракотовых наравцов.

Многообразие иконографических типов бенгальской скульптуры свидетельствует о высоком уровне художественных традиций мастеров. Соединение традиционного искусства с некоторыми аспектами современной культуры явилось прочным фундаментом для формирования изобразительного фольклора городского типа, выступающего в общем русле народной художественной культуры.

### П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Datt A.S. *The Bratachari Synthesis*. Calcutta, 1940; Meekerjee A. *Folk Art of Bengal*. Calcutta, 1946; Ray S.K. *The Ritual Art of the Bratas of Bengal*. Calcutta, 1963.
2. Das Gupta C.C. *Origin and Evolution of Indian Clay Sculpture*. Calcutta, 1961; Marshall J. *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*. L., 1931; Mackay E. *Early Indus Civilization*. L., 1948; Stein A. *An Archeological Tour in Gedrosia*. MASI, 1931, N 43; Vats M.S. *Harappa*. N-D, 1940.
3. Chaudhury R. *Bhadu-e-Tusu. Folk Music and Folklore*. Calcutta, 1977; Fuchs M. *Folk Religion Magic and Cults-Folklore*. Calcutta, 1975, N8-11; Mahapatra R. *The Folk cults of Bengal*. Calcutta, 1972.
4. Председателем фольклорного общества Западной Бенгалии является исследователь индийского фольклорного искусства С. Сен Гупта. С 1952 г. он занимает должность главного редактора журнала "Фольклор" /издается в Калькутте/. Он продолжает журнал "Фольклор", посвященный индийскому народному творчеству, который начал издавать в 1897 г. В. Крук.
5. Dassabarger R.F., Robins B.D. *The everyday Art of India*. N-D, 1968; Chattopadhyaya K. *Indian Handicrafts*, N-D, 1963; Meekerjee A. *Indian dolls and Toys*. N-D, 1968. Он же. *Indian Primitive Art*. Calcutta, 1959; Pal M.K. *Catalogue of Folk Art in the Asuteah Museum. Part I*, Calcutta, 1962.
6. Богатырев П.Г. *Вопросы теории народного искусства*. М., 1971; Гусев В.Е. *Эстетика фольклора*. М., 1967; Давлетов К.С. *Фольклор как вид искусства*. М., 1966; Померанцева В.В. *О русском фольклоре*. М., 1977; Пропп В.Я. *Принципы классификации фольклорных жанров*. "Советская этнография", 1964, № 4; Путилов Б.Н. *Миф-обряд-песня Новой Гвинеи*. М., 1980.
7. Вагнер Г.К. *Эстетический идеал в русской статуарной скульптуре XIV-начала XVI вв.* /Проблема "Московской Колодегати"/ - *Советское искусствознание* - 76, В. I. М., 1976; Он же. *О соотношении народного и самостоятельного искусства*. - *Проблемы народного искусства*. М., 1982; Василенко В.М. *О содержании в русском крестьянском искусстве XVII-XIX вв.* - *Русское искусство XVII-первой половины XIX века*. М., 1972; Он же. *Народное искусство*. М., 1974; Герчук Д. *Повтика орнамента*. - *Декоративное искусство*. 7. М., 1983; Динцес Л.А. *О методе изучения и планирования экспозиции народного искусства в Государственном русском музее*. - *Сообщения Государственного русского музея*. М., 1976; Некрасова М.А. *Народное искусство как часть культуры*. М., 1983; Семенова Т.С. *Народное искусство и его проблемы*. М., 1977; Федеева И.Е. *Народное искусство как пластический фольклор*. - *Советское искусствознание*, 78. В. I. М., 1979; Островский Г.С. *Народная художественная культура русского города XVII-начала XX в. как проблема истории искусства*. - *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. М., 1983; Прокофьев В.Н. *О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени /к проблеме примитива в изобразительных искусствах/*. Там же. Магусовская Е.М. *Американская реалистическая живопись*. М., 1986; Тананаева П.И. *Сарматский портрет*. М., 1979.
8. Дхокра представляет собой значительную группу произведений традиционной скульптуры, изготавливаемой в технике утраченной восковой модели, первоначально термин "дхокра" /в переводе с бенгальского - литье, отливка/ относился только к процессу создания скульптуры. Затем мастера-литейщики стали называть себя "дхокра" или "дхокра-камары" и лишь значительно позже /в 50-е годы XX в./, когда их искусство получило широкую известность, данный термин закрепился.

пидся за названием скульптуры /термин введен автором в научный оборот в отечественное искусствоведение - впервые/ См.: Никитина Э.Н. "Дхокра" - индийская традиционная скульптура из металла. - Научные сообщения ГМИИВ. Вып. XLII. 1986, с. 105-119.

9. Банкурской терракотой называют изделия, которые производят в деревне Пачмура и Раджграм округа /дистрикта/ Банкура /175 км от г. Калькутта/. В деревне Пачмура проживает 40 семей гончаров /всего вместе с семьями 283 человека/, в деревне Раджграм - 20 семей /103 человека/ /данные на 7 декабря 1975 г./. В среде шилпинов бытует предание, что их предки пришли в далекие времена с севера, с берегов Инд, и поселились в банкурском округе, где лучшие залежи красной глины в Индии.
10. В городе Кришнанагар, в местечке Гхурни /Гхурни по бенгали - водоворот/, на берегу реки Джаланги, расположено поселение мастеров, изготавливающих скульптурные статуэтки. В Кришнанагаре около 100 объединений мастеров /данные от 3 сентября 1975 г. и 7 марта 1976 г./, в каждом из них - от 7 до 30 учеников, 110 семей мастеров /около 500 человек/ работают отдельно, но каждый мастер имеет до 5 учеников. Кришнанагар - центр, который находится в плане развития народных ремесел общегосударственной программы помощи и планирования важнейших ремесленных центров.
11. Город Шантиникетон /время посещения - 25 декабря 1975 г./ - место, где находится старейшая школа обучения ремесленников /Шилпа Бхаван/. Количество мастеров-скульпторов в Шриникетоне /поселок ремесленников на окраине Шантиникетона/ невелико /15 семей/, но здесь существует еще 35 различных профессиональных объединений мастеров /по вышивке, росписи, резьбе и т.д./.
12. Врата /по-бенгали - брата, бротто/ - обрядовое действие, религиозный акт, ритуальная практика, семантической основой которой являются идеи благопожелания; наиболее общие желания это - желания здоровья, большого потомства, долгой жизни, хорошего урожая. В исследовании употребляется наиболее распространенный термин - бротто. Обрядовая практика бротто и народные формы искусства, функционирующие в ней, описаны в статье автора "Изучение глиняной бенгальской традиционной скульптуры в общей художественной си-

стеме ритуала - "врата". - Научные сообщения ГМИИВ. Вып. XLII. М., 1984, с. 108-123.

13. Алипона /на санскрите - "ограждение", "забор", а также "искусство разрисовывать "аши" - площадку перед домом"/ - важнейший составной обрядовый компонент, с выполнения которого начинается ритуал-бротто. Алипона представляет графическое изображение основных идей бротто, выраженных в рисунке, представляющем комбинацию знаков и идеографических символов, необходимых в каждом конкретном случае для данной религиозной церемонии.
14. Wilkins W.J. *Modern Hinduism*. N-D, 1975, с. 6-7, 11-12.
15. Мукундорам Чокроборти. Песнь о благодарении Чанди. М., 1980, с. 132, 133.
16. Chaudhuri R.R. *Mangal-chandi: a Folk Cult of Bengal*. - *Folklore*, 1972, v. XIII, N 12, с. 468-469.
17. Chandra M. *Studies in the Cult of the Mother Goddess in Ancient India*. - *Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India*. Bombay, 1973, N 1-2, с. 5-6.
18. Чаттопадхья Д. Докьята даршана. История индийского материализма. М., 1961; с. 18.
19. Ray S.K. *The Folk Art of India*. Calcutta, 1967, с.8-10.
20. Маккей Э. Древнейшая культура долины Индии. М., 1951. с. 65.
21. Никитина Э.Н. "Дхокра" - индийская традиционная скульптура из металла. - Научные сообщения ГМИИВ. Вып. XLII, 1986, с. 106.
22. Chaudhury R. Там же, с. 19.
23. Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь. М., 1978, с. 401, 419.
24. Маккей Э. Там же, с. 65.
25. Pal M.K. Там же, с. 6.
26. Kramrisch S. *Indian Terracottas*. JISOA, V.VII, Calcutta, 1939, с. 92.
27. Mookerjee A. *Folk art of Bengal*, с. 9-10; Reeves R. *Cire Perdue Casting in India*. N-D, 1962, с. 10-18.
28. Sur A.K. *Folk Elements in Bengali Life*. Calcutta, 1975, с.28.
29. Там же, с. 29-30.
30. Sankalia H.D., Dhavalikar M.K. *The Terracotta Art of India - Marg*, 1969, V.XXIII, N 1, с. 52.

31. Marshall J.H. *Karen Bronze Drums* - JBRS, 1929, V.19;  
Mackay E. *Further Excavation at Mohenjo* - Daro. N-D.  
1938; Stein A. *An Archeological Tour in Gedrosia*, MASI,  
1931, N 43.
32. Das Gupta C.C. *Origin and Evolution of Indian Clay  
Sculpture*. Calcutta, 1961; Piggott S. *Prehistoric India*.  
L., 1950; Sankalia H.D., Dhavalikar M.K. *The Terracotta  
Art of India* - Marg. Bombay, v.XXIII, 1969, N 1;  
Массон В.М., Сарганиди В.И. *Среднеазиатская терракота  
эпохи бронзы*. М., 1973; Волчок Б.Я. *Протоиндийские бо-  
жества*. - Сообщения об исследовании протоиндийских текто-  
тов. II. *Pretoindia*, 1972. М., 1972.
33. Marshall J.H. *Mohenjo - Daro and the Indus Civilization*.  
L., 1931, v.1, pl.XII, fig.1; pl.XIV, fig.1, v.3, pl.XCIV,  
fig. 3,5,9,11,14; pl.XCV, fig.10,11,17,18,26,28.
34. Das Gupta C.C. Там же, с. 3, fig.13, с. 4, fig.4; с. 10,  
fig. 37, с. 34, fig. 35, 36.
35. Kramrisch S. Там же, с. 93.
36. Там же, с. 89.
37. Там же, с. 90.
38. Tagore A.N. *Banglar Brata*. Calcutta, 1947, с. 70.
39. Там же, с. 82.
40. Mookerjee A. *Folk art of Bengal*, с. 12.
41. Mookerjee A., Khanna A. *The Tantric Way*. Art. Science.  
Ritual. L., 1977, с. 34.
42. Там же, с. 102.
43. Подробно о семантике лотоса см.: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1980, с. 71-72; Померанцева Н.А.  
44. *Беседа с Камалой Пал, проживающей в деревне Багдьябати /10 октября 1975 г./ и Алпаной Пал из деревни Хогла /26 октября 1974 г./*.
45. Maity P.K. *Popular Cults, Legends and Stories in Ancient Bengal*. Calcutta, 1971, с. 25-33.
46. Ray S.K. *The Ritual Art of the Bratas of Bengal*. Calcutta, 1961, с. 39.
47. Mahapatra P. *The Folk cults of Bengal*. Calcutta, 1972, с. 72.
48. Pal M.K. Там же, с. 5.

49. Потапенко С.И. *Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время*. М., 1981, с. 30-31.
50. Gupta S. *Domestic Arts, Crafts and Artisans of Rural Bengal-Folklore*, Calcutta, 1973, v. XIV, N 12, с. 235.

П.Д. Сахаров

#### К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ТРЕХ ИНДИЙСКИХ КАМЕННЫХ СКУЛЬПТУР ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИНВ

1. В коллекции ГМИНВ имеются три индийские каменные скульптуры, атрибуция которых остается проблематичной. Эти женские фигуры переданы в высоком рельефе на прямоугольных стеллах. Каждая из них стоит на лотосообразном пьедестале, резко сужающемся книзу, и опирается на правую ногу, при этом левая нога, полусогнутая в колене, имеет опорой лишь пальцы, которые плотно примыкают к пьедесталу, в то время как ступня поднята таким образом, что образует с пальцами почти прямой угол. Фигуры изображены полуобнаженными; от пояса до бедра и ноги спускаются многочисленные украшения, а на шев наброшен легкий шарф.

Каждая из скульптур имеет и свои индивидуальные особенности:

I /№ 4973 П/. Правая рука согнута в локте так, что указательный палец, вертикально направленный - в отличие от других пальцев - вверх, касается подбородка. Левая рука опущена вниз; ладонь опирается о бедро.

II /№ 4974 П/. Руки подняты вверх над головой; их ладони соединены.

III /№ 5047 П/. Изображенная женщина держит в руках две круглые пластины. /Далее скульптуры будут упоминаться с указанием римской цифры согласно данному перечню/.

В целом, при взгляде на данные скульптуры создается впечатление их принадлежности к одному ансамблю. Это, вероятно, обусловлено сходством их формальных и содержательных элементов /достаточно отметить идентичность обрамления, поз и размеров/, а также единством тематического и стилистического порядка.

Скульптуры выполнены из розового песчаника. В плане сохранности скульптур следует отметить множество мелких скобов /I - на прическе, на правой руке, на подбородке, совсем мелкие скобы по всей поверхности; II - на пальцах рук и ручных браслетах, незначительные сколы на ногах, шарфе и поясе; III - на ушах, на одной из пластин, на браслете левой ноги, неглубокие скобы по всей поверхности/. Имеются и крупные скобы: у всех трех - на закругленном верхе стеллы; у III - глубокая выбоина на лбу и утрачена часть левой серьги. Через правую ступню проходит сквозная трещина. По поверхности камня этих скульптур проступают соли. Местами можно заметить следы левкаса и росписи /особенно у III/, свидетельствующие об их первоначальной раскраске. В то же время потеки белой краски, имеющиеся на поверхности скульптур, относятся к числу несомненных дефектов, появившихся сравнительно поздно.

Несмотря на имеющуюся порчу, цельность пластических образов не разрушается. Следует отметить, наконец, и то, что сходный характер дефектов всех трех скульптур является дополнительным свидетельством их ансамблевого расположения.

2. Скульптуры поступили в ГМИНВ в 1971 г. без какой-либо атрибуции. Сотрудниками музея Э.В. Ганевской и Н.К. Карповой была сделана предварительная атрибуция: решено было считать, что эти скульптуры выполнены в Гуджарате в XV-XVII вв.; условно изображенные здесь женщины названы апсарями. Специально этими скульптурами никто из сотрудников ГМИНВ не занимался. Предварительная атрибуция была сделана на основании общего сходства наших скульптур со скульптурами гуджаратских храмов.

Направление моих исследований во многом определено предварительной атрибуцией. По моим наблюдениям, скульптура действительно соответствует указанному региону и периоду. На последующих страницах данной статьи я пытаюсь обосновать это мнение.

3. В индийском искусстве религиозная принадлежность памятника нередко определяет его стиль: гораздо важнее в этом отношении оказываются региональные стилевые сходства. Однако в джайнской пластике мы находим выразительные моменты, отличающие ее в стилевом плане.

В джайнском искусстве<sup>1</sup>, как и в искусстве многих других религий, общие иконографические особенности во многом обус-



довлены канонами иконографии центрального персонажа, которым в джайнизме является последний /24-й/ тиргханкара текущего мирового периода Вардхамана Махавиры /Джина/ — основатель этой религиозной системы в ее окончательном виде.

Махавиру изображается в религиозном искусстве джайнов — в зависимости от эпохи, региона и конфессионального направления — с подчеркнуто выделенными плечевыми суставами, так что ширина плеч значительно превосходит ширину бедер; при этом объем головы Джина оказывается плотно соединен с плечами весьма короткой шеей, что придает в его изображениях ощущение некоторой "квадратности".

Канон изображения Махавиры обусловил иконографии всех /или, по крайней мере, большинства/ представителей джайнского пантеона: тиргханкаров, ганадхаров, якшей, якини, видьядеви и прочих божеств.

Подобные пропорции — хотя выраженные и не с максимальной яркостью — мы встречаем и в наших скульптурах.

4. Нельзя упускать из внимания и другой важный иконографический признак — характерное положение ног изображенных женщин, о чем говорилось выше.

Подобная постановка ног, определяемая Дж.Н. Банерджи как "vidgala"<sup>2</sup>, не относится к числу самых частых в изобразительной традиции индуизма и буддизма. В индуистской традиции она наиболее характерна для различных изображений сюжетов кришнаитского цикла /в частности, самого Кришны/; в прочих же случаях она почти полностью отсутствует у мужских персонажей и достаточно редка у женских, будучи в значительной мере вытесненной позой "tribhanga": чаще всего она бывает представлена в изображениях якини. В буддийской традиции подобная поза оказывается еще более редким явлением, нежели в индуистской. В свою очередь джайнское искусство являет нам бесчисленное множество женских изображений, имеющих именно такую постановку ног; ср. джайнские изображения якини в Матхуре /II в. до н.э.—II в. н.э./<sup>3</sup>, рельефы потолка храма Махавиры в Гханерао /ок. X в./<sup>4</sup>, многочисленные женские фигуры в джайнских храмах горы Абу /XI—XIII вв./<sup>5</sup>, не менее многочисленные женские изображения в джайнских каменных храмах Ранакупра /XVI—XVII вв./<sup>6</sup> и деревянных храмах Гуджарата /XVII—XIX вв./<sup>7</sup>, изображения женских персонажей, выполненные художниками-джайнами в

каменных росписях Ваджри /IX—X вв./<sup>8</sup> и миниатюрах рукописей комментария Вирасены на Натакхандагаму /IX в./<sup>9</sup> и проч.

Нельзя не отметить и того, что подобные женские фигуры с тонкими ногами, перекрещенными таким образом, будучи представлены во множестве, должны создавать своего рода ритмически-организованный узелковый орнамент. Подобный эффект мы встречаем в уже упоминавшемся рельефном декоре потолка храма Махавиры в Гханерао, где концентрически выстроенные женские фигуры, стоящие в позе "vidgala", создают некое подобие розетты. Там, однако, они еще не имеют стеллообразного оформления. Тем не менее, возможно, именно эта традиция оформления потолка храма в дальнейшем выразилась в обычае украшать внутренний купол центральной мандалы джайнского храма женскими фигурами на стенах, в силу чего создается как бы лучевое его расчленение.

5. Форма стеллы предполагает следующие варианты положения наших скульптур: нижнее, внутрикупольное или консольное. Однако первое из высказанных предположений обладает минимальной степенью вероятности; слишком узкая основа стеллы и, соответственно, малая опора — становится в таком случае явно нефункциональной.

Значительно более вероятно то, что наши стеллы служили в том скульптурно-архитектурном ансамбле, часть которого они составляли, наклонными консолями. Подобные скульптуры мы встречаем, в частности, в храмах горы Абу<sup>10</sup>, Ранакупра<sup>11</sup>, а также в джайнских храмах Кхаджурахо /в последних, однако, стеллообразность консольных фигур не является ярко выраженной/<sup>12</sup>. Форма стеллы наших скульптур позволяет, соответственно, предполагать их высокое расположение.

Между прочим, следы белой краски на них наталкивают на мысль о том, что это — следствие неряшливости, допущенной при побелке потолка в храме, где находились скульптуры.

Надо отметить также и то, что не исключена возможность внутрикупольного расположения наших скульптур. Хотя в подобных внутрикупольных скульптурах храмов горы Абу основание стеллы имеет иной вид — в форме стеллы наших скульптур вряд ли можно видеть какое-то противоречие технического порядка такому их расположению.

Конечно, нельзя не отметить того, что скульптуры храмов горы Абу более динамичны, чем наши, менее плотно связаны с

плоскостью стелли и т.п. Это обстоятельство можно объяснить, на мой взгляд, лишь более поздним происхождением наших скульптур, когда уже наметилась тенденция к стилизации, рафинированности, некоторой сухости.

6. В пользу мнения о том, что мы имеем дело с искусством запада Индии, говорит и обилие сходств с памятниками других жанров изобразительного искусства этого региона. Так, например, и в мелкой пластике, и в миниатюре Западной Индии традиция изображения женских лиц являет нам очевидные сходства с тем, что мы видим в наших скульптурах: лица круглые, немного приплюснутые, скуластые, высоколобые при довольно маленьком подбородке; это дополняется весьма характерным — отличным от других регионов Индии — типом изображения глаз, с их продолговатостью и своеобразной выпуклостью, которую подчеркивают параллельные линиям верхних век линии бровей, а также несколько разбухшими ушами, переходящими в огромные ушные серьги.

Прямой аналогией наших скульптур представляется раскрашенная деревянная женская фигура из неизвестного гуджаратского храма VIII—XIX вв., находящаяся в настоящее время в Национальном музее Нью-Дели и опубликованная В.П. Диведи<sup>13</sup>: постановка ее ног, расположение и форма украшений, практически все детали одежды и прически, помимо уже названных особенностей изображения лица, обуславливают очевидное внешнее иконографическое сходство с нашими скульптурами. Кроме того, сразу же бросающееся в глаза единство стили дает возможность предполагать, что мы имеем дело с произведениями одной и той же школы /одного и того же круга/.

7. Конкретные данные о том, кто изображен в наших скульптурах, отсутствуют. Это могут быть видья-деви /махавидья/<sup>14</sup>; однако, я не нахожу здесь минимума атрибутов хотя бы одной из них<sup>15</sup>. С другой стороны, полностью исключить предположение о том, что наши скульптуры изображают видья-деви, не следует, ибо известно, что канон их изображения в джайнском искусстве весьма эфемерен<sup>16</sup>, а соответственно, возможны были различные аномалии.

Наиболее вероятно, что наши фигуры изображают апсар, которые являются одними из самых частых представителей скульптурного декора джайнских храмов<sup>17</sup>. Мудры /перстосложения и положения рук/ изображенных персонажей не поддаются пока

объяснению. Мнения о том, что они носят специфически-ганде-валый характер, не подтверждаются на настоящем этапе изучения. Значительно более вероятно то, что мы имеем дело с особой религиозной символической, ключ к прочтению которой еще не найден.

Круглые предметы в руках Ш, по всей вероятности, музыкальные инструменты.

Сложное содержание наших скульптур и культовая функция пока еще не вполне ясны и заслуживают самостоятельного исследования. Принадлежность их к джайнскому культу, однако, не вызывает сомнений.

8. Надо отметить, наконец, и то, что окончательная атрибуция этих скульптур остается пока делом будущего. Невозможно говорить с большей точностью об их тематике, а также времени и месте создания улирается в труднодоступность материалов по искусству Западной Индии и по джайнской иконографии. Наконец, окончательный успех подобных научных изысканий невозможен без внимательнейшего исследования скульптур новейшими естественнонаучными методами, которые могли бы сделать соответствующие специалисты.

## Х Х Х

Автор благодарит Э.В. Ганевскую за те ценные советы, которые помогли ему избрать соответствующее направление научных поисков при осуществлении данной атрибуции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хотя правомочность термина "джайнское искусство" может вызвать всевозможные споры, я склонен к его употреблению. На мой взгляд, выделение или обобщение искусства по религиозному признаку /христианское, исламское, буддийское, индуистское и проч./ возможно не только на уровне констатации определенной совокупности сюжетов, символов или функционально-культовых реалий. Каждая развитая религиозная система так или иначе обладает эстетическими установками, проистекающими из доктрины и являющимися, в конечном итоге, ее составной частью. Подобные эстетические принципы не могут не накладываться отпечатка на культуру того народа или той социальной группы, где данная религиозная система оказыва-

ются широко редепированной. Тем более, эти принципы не могут не отразиться на особенностях непосредственно культового искусства. Что же касается джайнизма, то там это проявляется с особой яркостью; художественная культура джайнов являет многочисленные существенные отличия от той художественной культуры Индии, которая складывалась в буддийской или индуистской среде. Несмотря на очень слабую изученность искусства джайнов, многие исследователи склонны выделять его как особое явление культуры. См.: *Jaina Art and Architecture*. New Delhi, vv. I-III, 1974-75 /JAA/; Серебряков И.Д. Джайнская литература. - Краткая литературная энциклопедия. Т. 9, М., 1978, с. 269-270.

2. N. Banerji, *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta, 1956. с. 268-269, 353-354, илл. I, 28; *XV*, 4. Давая наименование этой позы, Банерджи ссылается на трактат "Вишнудхармотгара" /Ш 39:39-50/.
3. JAA, V. I, с. 51-52, 59, илл. I, 8 AB.
4. Там же, V. II, с. 144-145, илл. 72.
5. Там же, с. 300-309, илл. 183, 185, 190.
6. Там же, с. 363, илл. 241.
7. Там же, V. III, с. 431-432, илл. 289.
8. Там же, V. II, с. 384, цв. илл. II.
9. Там же, с. 387, цв. илл. 19, 21.
10. Там же, с. 300-302, илл. 184.
11. Там же, с. 363, илл. 239.
12. Там же, с. 284-288, илл. 169.
13. Там же, V. III, с. 436, илл. 298.
14. Примечательно, что именно видья-дэви являются наиболее частым для джайнских храмов персонажем с потожковым или внутрикупольным расположением: ср. JAA, V. I, с. 144-146; II, с. 363.
15. U.P. Shah, *Iconography of the Sixteen Jaina Mahāvīdyās*. - *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, v. 15, p. 114-177.
16. Там же.
17. JAA, V. II, с. 298, 300, 308, 340, 356, 363. Джайведи называет опубликованную им деревянную скульптуру из Гуджарата "ганцовницей" или "нимфою" /JAA, V. III, с. 436/.

Н.С. Сычева

#### НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА С ТЕР- РИТОРИИ ОШСКОЙ ОБЛАСТИ

Коллекция киргизского народного декоративно-прикладного искусства XIX-XI вв. в музее, ранее исчислявшаяся единичными экземплярами, стала в настоящее время достаточно представительной в результате многочисленных экспедиций, работавших в республике в 1973 г., 1975 г., 1981 г., 1983 г., 1985 г. Учитывая обстоятельство, что культура, а соответственно и искусство Киргизии имеют локальные варианты<sup>1</sup>, которые обусловлены как сложной этнической историей киргизов, так и историко-культурными связями и контактами с рядом среднеазиатских и других народов<sup>2</sup>, экспедиции вели свой поиск на севере республики - в основном в Чуйской, Кочкорской долине и Нарынской области, а на юге - в пределах Ошской области.

В настоящее время наше собрание насчитывает около 300 экспонатов, дающих представление обо всех видах народного искусства киргизов. Лучшие изделия народных мастеров из кожи и войлока, дерева и серебра органично сочетают в себе строгость и пластичность орнаментальных мотивов, умение соотносить рисунок с заданной формой, изысканность цветовых решений с необычайно развитым чувством ритма. Узорные войлоки и циновки, вышитые панно и ковры, предметы искусства и ювелирные украшения, тисненая кожа и резное дерево - вот основные слагаемые, которые раскрывают перед нами представление народа о прекрасном, его понимание окружающей природы и отношение к ней, делают понятным его внутренний мир. Поэтому главная задача наших сборов 1985 г. состояла в том, чтобы найти такие памятники, которые бы отвечали этим принципам.

Местом обследования были выбраны южные районы Киргизии, а точнее центральные и западные районы северной части Ошской

области. Маршрут проходил от г. Ом, через пос. Фрунзенское - Орозбеково - Баткен - Кара-Токой - Кожекент - Минжигач - Ак-Терек - Катран - г. Исфана.

Основной задачей экспедиции являлось приобретение ворсовых ковров и ковровых изделий, образцов вышивки по коже, сукну, шерсти, т.е. тех видов народного творчества, которыми издавна славились эти районы и которые во многом определяют своеобразие культуры и народного искусства южной Киргизии<sup>3</sup>.

За полевой сезон 1985 г. нами было приобретено и получено в дар 64 экспоната.

Большую часть собранной коллекции составляют ковры и ковровые изделия. Среди последних преобладают лицевые части вещевых мешков - чаваданов. В основном они относятся к 20-30 гг. XIX в. В настоящее время такие изделия практически вышли из употребления, а изготовление их прекратилось в первые послевоенные годы, т.к. в них отпала необходимость. Сбор и изучение мелких ковровых изделий чрезвычайно важны, т.к. они предназначались для нужд собственного хозяйства, поэтому выполнялись соответственно личным вкусам мастерицы, были более традиционны и менее подвержены вкусам рынка.

Самую раннюю группу чаваданов из экспедиции 1985 г. составляют три изделия, датированные концом XIX - началом XX вв., сотканые мастерицами Кадыровой Кипчак /1835-1915 гг./ из с. Орозбеково Фрунзенского района и Намазбаевой Улгай /1877-1955 гг./ из с. Овгоруш Ляйлякского района. Они представляют собой обычную традиционную для этого вида изделий горизонтально вытянутую форму и украшены чаще всего повторяющимися мотивами ступенчатых ромбов или ромбов с роговидными завитками, расположенными в один горизонтальный ряд. Ромбический узор у народов Средней Азии был известен с древнейших времен и трактовался как изображение солнца, а памирские киргизы видели в нем фигуру человека<sup>4</sup>. В цветовом отношении для чаваданов характерно сочетание красного, коричневого, желтовато-оранжевого тонов с небольшими вкраплениями белого цвета<sup>5</sup>. Для чаваданов более позднего времени /20-30 гг./ более типичным является красный и синий цвет. Орнамент повторяет образцы, отмеченные на чаваданах раннего времени.

Среди ковровых изделий ценным пополнением можно считать две длинные ковровые полосы /30x653 см и 22x732 см/ - тегирич, относящиеся к 1880 г., которые были сделаны мастерицей Комзотоевой Тото /1859-1930 гг./ в с. Ак-Терек Ляйлякского района. В виде фриза они развешивались внутри юрты, закрывая нижнюю часть купольных жердей. Среди населения тегиричей осталось немного, т.к. их сейчас давно уже не ткут, а оставшиеся от прошлого изделия разрезают на полосы, шьют и используют в виде ковра. Настоящие тегиричи отличаются классической коричневатой-желтой и розовато-синеватой гаммой, свойственной ворсовым изделиям конца XIX - начала XX вв. Для композиции характерно чередование объединенных в группы геометрических и стилизованных растительных мотивов, следующих одна за другой и разделенных узкими полосками. Подобные украшения широко бытовали у казахов, узбеков Самаркандской области и в Восточном Туркестане<sup>6</sup>.

Но наиболее важным для нас приобретением были три небольших ворсовых ковра, каждый из которых является характерным образцом киргизского ковроткачества со своеобразной композицией, цветом и орнаментом.

Первый из них был соткан мастерицей Имамбаевой Турган /1886-1980 гг./ в 1920 г. в с. Орозбеково. Это прямоугольный палас /137 x 205 см/, выполненный в технике ворсового ткачества, сшитый из отдельных полос тегирича. Рисунок представляет собой сочетание геометрических и растительных мотивов, помещенных как бы в отделенные друг от друга вертикальными полосами секции. Каждая секция имеет свой узор. Среди растительных мотивов преобладают расположенные в два ряда /по 4 в каждом/ цветочные розетки. Геометрические мотивы представлены трапецевидными и ромбовидными фигурами с ответвлениями, которые в основном состоят из характерного для киргизского искусства и чрезвычайно распространенного мотива "хвост собаки" /ит куйрук/<sup>7</sup>. Общая гамма ковра - светлая - коричневатая, бежевая, желтая, оранжевая, хотя здесь имеются красный и синий цвета, что было характерно для ранних киргизских ковров<sup>8</sup>. Такая полихромная расцветка с преобладанием светлых тонов и растительных мотивов говорит о безусловном влиянии на местное ковроткачество традиций кашгарских ковров<sup>9</sup>.

Второй ковер /139 x 350 см/ из с. Оровбеково мастерицы Айдаровой Чоплон /1879-1946 гг./ также относится к 1920 г. Его отличает диагональное расположение орнаментальных мотивов на темном коричневато-красном фоне с желтым и синим контурами рисунка в виде крупных медальонов с различными вариантами ромбических фигур внутри.

Третий ковер /142 x 277 см/ мастерица Туйгунова Сукур /1922 г.р./ сохранила в 1930 г. в с. Кара-Токой Баткенского района. Это классический вариант киргизского ковра позднего времени. Он выделяется контрастностью насыщенного темно-красного фона и синего узора, который в литературе называется *орус кочот /русский узор/*. Предполагают, что рисунок скопирован с узора парчовой или ситцевой ткани, которые стали хорошо известны в Киргизии с конца XIX в., или появился здесь под влиянием орнаментики народов Восточного Туркестана<sup>10</sup>.

Второй наиболее представительной коллекцией из закупок 1985 г. являются вышитые изделия. Обиные вышивки вполне закономерно, т.к. этот вид искусства всегда носил в Киргизии характер национального призвания. Вышивали по шерсти, сукну, шелку, хлопчатобумажной ткани, коже, бархату, волоку. Среди 19 вышитых изделий большую часть составляют лицевые части всевозможных сумок для хранения одежды и посуды, завесы на ниши с посудой, наголовные платки, попоны на лошадей. В этой серии экспонатов наибольшего внимания заслуживают четыре.

Уникальной находкой экспедиции 1985 г. является вытканый из шерсти тегирич с вышивкой шелком /34 x 733 см/, сделанный Абдираимовой Нисой в 1935 г. в с. Катран Лейлякского района. На черном фоне темно-красными, малиновыми, светло-желтыми, светло-зелеными, темно-синими и сиреневыми шелковыми нитями вышиты бадам /плод миндаля/, треугольники с мотивом карга тырмак /когти ворона/, кочкор муруз /рог барана/, крупные многолепестковые розетки - излюбленные мотивы киргизского народного орнамента.

Второй экспонат представляет настенное шелковое панно, вышитое мастерицей Туйгуновой Сукур в 1930 гг. в с. Кара-Токой. Такие панно в южной Киргизии называются туш кийизами, хотя принципиально они отличаются от классических киргизских туш кийизов. Обычно они представляют собой прямоугольное

панно, обрамленное сверху и с боков декорированной каймой. К нижнему краю верхней каймы пришивалось от одного до трех лоскутных клапанов треугольной формы. Этот же туш кийиз по форме, материалу и манере украшения аналогичен узбекским и таджикским сузани, в которых центральное поле, в отличие от киргизских туш кийизов, остается не свободным, а зашивается узором, состоящим из розеток, звездчатых фигур, кругов и т.д.<sup>11</sup> Настоящий туш кийиз темно-вишневого цвета вышит желтыми шелковыми нитями. Его поле как бы разбито на ромбическую сетку, образованную пересечением стреловидных лучей с завитками на концах /кочкор муруз/. Внутри ромбов вышиты цветочные и вихревые розетки. Последние трактовались когда-то как солярный знак.

Третий экспонат 1930-х гг. - завеса мастерицы Мыраалиевой Марии /1918-1984 гг./ из с. Кара-Токой. По шелковой основе шелковыми нитями вышито изображение михраба в окружении распустившихся гвоздик. Возможно, эта завеса выполняла роль молитвенного коврика. Характер вышивки и ее рисунок указывают на определенное воздействие культуры и искусства узбекско-таджикского населения на искусство южных киргизов<sup>12</sup>. Не случайно здесь и изображение михраба, т.к. известно, что западные области Омской области были более подвержены влиянию ислама.

Четвертый экспонат /вернее, два аналогичных женских наголовных платка - дурия/ из с. Кошкент Баткенского района. Один из них в 1930-е гг. вышит Жембаевой Нават /1913-1979 гг./, а второй сделан ее дочерью Шералиевой Саадат в 1952 г. Платки прямоугольной формы из белой ткани, один конец их покрыт двусторонней вышивкой гладью, выполненной в сине-красных тонах с незначительным добавлением зеленого и желтого. Центром композиции является многоярусная цветочная розетка, от которой отходит четыре луча, заканчивающиеся вихревой розеткой. В двух образованных таким образом секторах размещены большие круглые розетки с мотивом карга тырмак, в двух других - более мелкие многолепестковые розетки. Кроме южной Киргизии, такие платки бытовали у населения сопредельных областей Таджикистана<sup>13</sup>.

В литературе не раз отмечалось влияние культуры и искусства узбеков и таджиков на киргизскую культуру и искусство<sup>14</sup>. Наша коллекция подтверждает это положение и дает но-

вые примеры подобных влияний. Это относится не только к материалам закупок 1985 г., но и предшествующих лет. Так, например, во время работ закупочной экспедиции 1983 г. в Алайской долине в с. Дараткурган мы приобрели шелковое настенное панно с вышивкой, аналогичное узбекско-таджикским сузани, которое местное население называло туш кийизом. Тогда же наша коллекция пополнилась шырдаком с вышивкой синими четырехлепестковыми розетками, расположенными в ромбической сетке. Сам рисунок и характер его распределения на плоскости, вся композиция в целом находят аналогию среди узбекских /может быть, бухарских?/ сузани.<sup>15</sup>

Во время экспедиции 1985 г. в с. Катран был куплен металлический поднос начала XX в. с гравированным узором, который также связан с узбекско-таджикскими традициями обработки металла.

Кроме того, в предыдущие поездки по Киргизии мы собрали несколько интересных металлических изделий: котлов для варки пиши /дзонгасанов/, металлических чашечек для холодных напитков /чайчиков/, чайников для кипячения воды /кумганов/. У самих киргизов не известно изготовление посуды из металла, хотя о них, как о прекрасных ювелирах и мастерах по изготовлению металлических деталей для конской упряжки, мы знаем по целому ряду источников<sup>16</sup>. Бытовая же посуда покупалась у узбеков и таджиков или на рынках Кашгарии<sup>17</sup>. Более того, часть одежды киргизы шили из тканей, которые привозились из среднеазиатских текстильных центров и Кашгара<sup>18</sup>. Среди закупок 1983 и 1985 гг. имеется несколько мужских и женских повседневных, праздничных и погребальных халатов, сшитых из полупелюшковых тканей, которыми всегда славилась Бухара, Самарканд и другие среднеазиатские города.

Таким образом, эти вещественные памятники еще раз доказывают наличие тесных контактов Киргизии с соседними среднеазиатскими территориями, что отразилось не только в заимствовании отдельных предметов быта, но и в использовании некоторых элементов орнамента при создании собственной орнаментальной системы.

Чрезвычайно ценной частью сборов нашей экспедиции 1985 г. можно считать вышитые изделия. Это лицевые части сумок для хранения посуды /тавок кап/ и ложек /кашик кап/. Две сумки вышиты Ховвогоевой Сулу в с. Айбике Ляйлякского райо-

на в конце XIX в., третья – Турдуевой Айнав /1910–1984 гг./ в конце 1920–х гг. в с. Ак-Терек Ляйлякского района, четвертая – Медалиевой Самар /1905 г.р./ в 1920–е гг. в с. Катран. Это первые экземпляры вышивки шелком по коже в нашем собрании декоративно-прикладного искусства киргизов. Основу узора составляют фигуры ромбов и кругов с розетками внутри с крестообразными роговидными завитками и расходящимися ответвлениями. Обычно композиция представляет собой как бы разросшееся дерево с раскинутыми ветвями. Темно-красный или темно-вишневый цвет узора приятно контрастирует с коричневатой-желтоватой поверхностью кожи.

Среди экспонатов из закупок 1985 г. хотелось бы отметить еще два. Это прежде всего войлочная завеса входа в юрту /эшик тыш/ начала XX в. с орнаментом-аппликацией в виде удлиненной плавной изогнутой спирали, заполненной цветочными розетками, ветвистыми стеблями с узором кочкор мууыз и карга тырмак. Кроме того, сверху и внизу завесы помещены фигуры, напоминающие соединенные в группы по шесть изображения плода граната. Этот мотив издавна хорошо известен народам Средней Азии и Восточного Туркестана, передававший идею плодородия. Кайма эшик тыша украшена узором типа кыял /фантазия/. Эшик тыш был сделан в с. Катран мастерницей Ташбалтаевой Улугай /1884–1974 гг./. Можно усомниться по поводу даты, т.к. войлок живет в среднем 30–40 лет, но как бы то ни было, данная завеса, единственная в нашем собрании, представляет настоящую музейную ценность.

И еще один ценный экземпляр обогатил нашу коллекцию – циновка из степного растения чий, предназначенная для отгораживания части юрты – ашкана. Циновка темно-красного цвета с крупным синим узором в виде многолучевой розетки с широкими лопастями. Цветовая гамма повторяет свойственное для ворсового качества сочетание синего с красным. Это – единственный в нашем собрании экспонат с территории южной Киргизии из с. Катран, сделанный Ашировой Махпред /1930 г.р./ в конце 1940–х гг.

Таким образом, собрание музея пополнилось ценными поступлениями предметов декоративно-прикладного искусства киргизов Омской области, где в ближайшие годы мы планируем провести целый ряд закупочных экспедиций.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Большинство исследователей выделяют у киргизов три основных комплекса материальной культуры. См., напр., Абрамзон С.М., Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Л., 1971, с. III.
2. Сходство с культурой казахов, каракалпаков, узбеков, некоторых народов южной Сибири, Алтая, Восточного Туркестана и Монголии отмечали многие авторы. См., напр., Махова Е.И. Материальная культура киргизов как источник изучения их этногенеза. Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т.Ш. Фр., 1959, с. 56-57; Абрамзон С.М. Этногенетические связи киргизов с народами Алтая. М., 1960. В своей работе "Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи" С.М. Абрамзон отмечает много общего в ковровом орнаменте киргизов и каракалпаков /с. 377/ и подчеркивает, что "по характеру орнамента войлочные ковры киргизов сходны с подобными коврами казахов, близки к ним и войлочные изделия полукочевых в прошлом узбеков, а также народов Северного Кавказа" /с. 378/.
3. Культура и искусство северной и южной Киргизии имеют целый ряд локальных особенностей. Так, например, ворсовое ткачество было известно только на юге. Если ткань типа терме была распространена по всей территории Киргизии, то узорная ткань типа каджары характерна для южных областей Киргизии, равно как и беш кеште. В то же время повсеместно бытующие по всей территории Киргизии постилочные войлочные ковры, выполненные в технике мозаики, не встречаются в юго-западной части Ошской области. Только на севере можно встретить такие изделия, как вышитые распашные юбки /бельдемчи/ и нагрудники /онгур/, конские попоны из кожи с металлическими накладками /тердык/, футляры для пиал /чач кап/, подвески к косам /чач ушук и чолпу/, височно-нагрудное украшение /сойко джелбироч/. Вместе с тем только на юге распространены вышивка по коже, женские шлемовидные шапочки /чач кепы/, наголовные платки /дурия/, попоны из шерсти с вышивкой /дикак/ или из ткани терме, накосные украшения /чач папик/, длинные вышитые подушки /джаздык/. Из технических приемов обработки металлических изделий на севере преобладает чернь, а на юге - ажурная филигрань. В вышивке на севере чаще всего используют тамбурный шов, а на юге - гура сайма и ильмедос. Только в южных районах Киргизии встре-

чаются настенные вышитые панно, напоминающие узбеко-таджикские сузани, равно как и постилочные войлочные ковры с вышивкой. Известные разночтения имеются и в орнаментике некоторых изделий севера и юга. См., напр., Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фр., 1962.

4. Антипина К.И. Ворсовое ткачество. - Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М., 1968, прим., с. 68.
5. Такая цветовая гамма характерна для старинных мелких ковровых изделий. См., напр., Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX - начала XX вв., Таш., 1970, с. 89.
6. Антипина К.И. Особенности материальной культуры..., с. 72.
7. Мошкова В.Г. Там же, табл. XXII, 16, 17.
8. Антипина К.И. Ворсовое ткачество..., с. 59-77.
9. Мошкова В.Г. Там же, с. 96.
10. Там же, с. 70, 96.
11. Чепелевецкая Г.Л. Сузани Узбекистана. Таш., 1961.
12. Изображение распустившегося цветка гвоздики довольно часто встречается в узбекской вышивке. См., напр., Чепелевецкая Г.Л. Там же, с. 64, рис. 8, табл. VI и XIII.
13. Она же. Вышивка. - Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М., 1968, с. 95.
14. См. указанные работы С.М. Абрамзона, К.И. Антипиной, В.Г. Мошковой.
15. Чепелевецкая Г.Л. Сузани Узбекистана, с. 110, табл. 16.
16. См., напр., Иванов С.В., Махова Е.И. Художественная обработка металла. - Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М., 1968.
17. Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов, с. 133.
18. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи, с. 124.

Н. П. Чукина

К ВОПРОСУ О ТИПАХ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ  
СОВРЕМЕННОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ БАЛИ

/по материалам собрания ГМИНВ/

Остров Бали, состоящий в группе Малых Зондских островов Малайского архипелага, входит в состав Индонезии — самого большого государства Юго-Восточной Азии.

Бали расположен в близком соседстве с Явой, культурно-историческим центром Индонезии, что обусловило, помимо географической, тесную культурную связь этих островов. Пришедшая /около V в. до н.э./ из материковой части Юго-Восточной Азии культура бронзы Донгшон оставила на территории Бали и Явы значительный ряд памятников, своеобразная орнаментация которых до сих пор находит отражение в традиционном прикладном искусстве Индонезии<sup>1</sup>.

В первые века н.э. на Яве и Бали сложились первые государственные образования, экономика которых была основана на высокоразвитой культуре поливного рисосеяния. Идеологией этих государств были приняты в качестве государственных религий индуизм и буддизм<sup>2</sup>. Становление государства требовало освящения королевской власти на основе обожествления личности правителя. С этой целью здесь возводились индуистские и буддийские храмы со статуарными изображениями правящих монархов в образе божества, земным воплощением которого тот или иной правитель объявлялся при жизни.

Подобные культовые изображения остались главным образом от средневекового периода /конец УП—XV вв./, в значительной степени они повлияли на стиль деревянной индуистской скульптуры, художественный язык которой в свой черед нашел отражение в изобразительном строе современной резьбы Бали<sup>3</sup>. Укоренение на Яве и Бали религиозно-философских учений Индии

сыграло огромную роль в культурной эволюции народов этих островов. основополагающие виды традиционного искусства Явы и Бали, такие, как кукольно-теневой театр Явы, валяг пууро, криом /специфический вид холодного оружия Индонезии/, яванские батйки, деревянная индуистская скульптура Бали развивались под сильным влиянием индийских культурных традиций. Особенно заметно подобное влияние в сюжетах представлений валяг пууро и образцах традиционной деревянной скульптуры Бали, которые в подавляющем большинстве обязаны своим происхождением великим эпосам Индии — Рамаяне и Махабхарате, глубоко укоренившимся в яванской и балийской культуре.

При этом необходимо отметить важную роль местного доиндуистского пласта индонезийской религии и культуры при вступлении в контакт с индуистской цивилизацией. При длительном взаимодействии индуизма с коренными анимистическими верованиями балийцев и связанными с ними ритуалами последние были настолько активны, что определили лицо выкристаллизовавшегося в итоге сложного явления, которое сейчас принято называть индуистско-балийской религией, или балийским индуизмом. Американская исследовательница индонезийской культуры К. Холт отмечает, что, "несмотря на экспансию этих двух религий /индуизма и в меньшей степени, буддизма/<sup>4</sup>, глубинный дух балийских культов и обычаев является языческим" в самом полном смысле этого слова<sup>5</sup>. Поклонение природе, ее божествам и духам предков /в форме пышных тщательно разработанных ритуалов/ и по сей день остается главным моментом в религиозной жизни обитателей Бали<sup>6</sup> и в опосредованной форме находит яркое отражение в традиционном балийском искусстве.

Исторические судьбы Бали и Явы особенно тесно переплетались в период средневековья. Островные княжества постоянно вступали в политические и культурные контакты<sup>7</sup>. В XIV веке Бали вошел в состав яванской империи Маджапахит, это имело большое значение для его культурно-исторического развития. Четырнадцатый век стал вехой, отделяющей индуистскую культуру Бали среднего периода от позднего<sup>8</sup>. В этот период Бали испытывал сильнейшие импульсы влияния придворной индуизированной культуры Явы. Произошла как бы вторичная индуизация острова, но уже в ином, яванском предомлении. В XV в. при балийских дворах изучалась индуизированная яванская литература, в основном в виде яванских версий Рамаяны и Махабхараты. Эти поэмы



и по сей день является основным источником для деревянной скульптуры Бали, а также для спектаклей балийского варианта театра ваияг пуэво. Исследователи предполагают, что это яванское кукольно-театровое зрелище, наряду с театрализованным танцевально-драматическим представлением в масках /ваияг топенг/ и национальным оркестром гамелан, были занесены на Бали с Явы именно в этот период<sup>9</sup>. Культурное влияние Явы оставалось сильным на протяжении последующих столетий.

По мере распространения ваияговых зрелищ балийское население подобно яванскому, постепенно усваивало философские и этические понятия, заключавшиеся в них, рассматривая характеры героев как идеалы, достойные подражания, что нашло самое непосредственное отражение в сюжетах деревянной скульптуры Бали. Искусство деревянной резьбы издавна распространено на Бали почти повсеместно. В сравнительно недавнем прошлом художественной обработкой дерева занимались балийские земледельцы в свободное от полевых работ время<sup>10</sup>. В настоящее время деревянную скульптуру изготавливают как крестьяне-общинники, так и профессиональные мастера, число которых постоянно растет.

Изучение современной скульптуры Бали имеет свои проблемы и специфические особенности. К числу главных проблем относятся мало разработанные стилистическая классификация разнообразных художественных направлений, существующих в современной балийской резьбе. С этим связана проблема нахождения их стилистического первоисточка. В современной индонезистике почти полностью отсутствуют исследования, непосредственно посвященные современной скульптуре Бали.

Историки индонезийского искусства, этнографы и культурологи в небольших разделах монографий, посвященных проблемам культуры и искусства Индонезии в целом, в альбомах и статьях лишь кратко упоминают о современной скульптуре Бали. Существуют также отдельные работы, описывающие некоторые небольшие коллекции балийской скульптуры. Исключение составляют труды голландских ученых В. Стеттерхейма<sup>11</sup>, Р. Гориса П. Дронкера<sup>12</sup>, мексиканского художника-этнографа М. Коваррубиаса<sup>13</sup> и американской исследовательницы К. Холт<sup>14</sup>. В. Стеттерхейм проанализировал историко-культурные корни стиля каменной статуарной пластики Бали, отметив ее роль при формировании стиля традиционной индонезийской скульптуры. Р. Горис и П. Дронкерс, М. Коваррубиас дали ценнейшие сведения о зарождении в 30-е

годы нового стиля в работах балийских мастеров, совсем отличного от произведений, исполненных в традиционной манере. М. Коваррубиас, живший в эти годы на Бали, оставил описания первых светских произведений балийских резчиков, исполненных в реалистическом стиле, отличающемся обобщенной манерой обработки дерева.

К. Холт в своей обширной монографии, посвященной искусству Индонезии, уделяет большое внимание традиционной индонезийской скульптуре Бали. Волею за В. Стеттерхеймом она подчеркивает особое место коренных традиций балийской культуры, сыгравших решающую роль при формировании ее самобытного декоративного стиля. Неоценимы также сведения, сообщаемые автором, по отдельным, этапным работам в современной скульптуре Бали и некоторым данным о современных мастерах.

Современная деревянная скульптура Бали очень разнообразна по типам пластической образности. Это обусловлено тем, что пластическая образность балийской скульптуры восходит к различным пластам культуры — к первобытной эпохе доиндустриальных анимистических культов и поклонения духам умерших предков; к индуизму, процветающему на острове с первых веков н.э.; к разнородным влияниям европейской культуры. Все эти культурные пласты как бы просвечивают в современной балийской скульптуре, определяя художественные особенности ее отдельных типов. Современная скульптура Бали — "живой голос предков", "историческая память народа"<sup>15</sup>. Через ее произведения, образующие те или иные группы художественной образности, осуществляется на Бали связь времен и поколений.

В данной работе автор впервые поставлена цель — провести классификацию современной деревянной скульптуры Бали по основным типам ее пластической образности. Это — первая попытка систематизировать крайне разнообразный материал современной балийской пластики. Предлагаемая система классификации и ее терминология впервые вводятся автором для обозначения тех или иных ее типов, групп и подгрупп.

Автор подразделяет все произведения современной скульптуры Бали на три основные типологические группы. Работы, входящие в первую группу, относятся к кругу языческой доиндустриальной скульптуры. Они объединены под названием гротескного типа образности. Происхождение образов, относящихся к этой категории, восходит к первобытно-общинной истории, доиндустри-

кой эпохе, когда на Бали были распространены анимистические верования и в первую очередь культ предков. Его суть заключалась в том, что духам умерших предков - старейшин рода - поклонялись как божествам плодородия, покровителям общины.

В настоящее время традиция вырезания деревянных скульптур предков - фигуративных амулетов и оберегов - сохранилась в отдельных уголках индуистского Бали, преимущественно в труднодоступных горных северо-восточных частях острова, где живет население, наименее затронутое индуистско-яванским влиянием, так называемые "истинные балийцы" /Бали-Ага/. В первую группу автор также включает работы, условно обозначенные как "смеховая пластика".

К работам, объединенным во вторую типологическую группу, отнесены произведения полихромной индуистской скульптуры, а также та полихромная пластика, образы которой олицетворяют персонажи балийской языческой мифологии и, наряду с индуистскими небожителями, входят в пантеон индуистско-балийской религии.

К третьей группе пластической образности автор относит монохромные произведения, появившиеся на Бали в 20-30-е годы нашего столетия, самые многочисленные и широко распространенные в балийской пластике. Третья группа вбирает в себя подавляющее большинство из бытующих на острове пластических форм образности, для их систематизации автором введено несколько подгрупп.

В основе образного строя произведений всех трех основных выделенных групп лежит традиционное мировоззрение создавших их мастеров. Оно обусловлено устойчивой общинной системой, экономикой которой неизменна в своей основе /от первых веков н.э. до нынешнего дня/. Этот фактор обеспечивает известный консерватизм общественного сознания народных мастеров, мыслимых привычными категориями из века в век и передающих из поколения в поколение традиционные формы восприятия мира.

Балийская община, издавна существующая в двух формах /деса и субак<sup>16</sup>/, и к настоящему времени остается главной социальной единицей. Традиционная общинная структура, как и много веков назад, все еще регламентирует социальную и религиозную жизнь балийцев. При этом необходимо подчеркнуть особый важный аспект религии в духовной жизни балийского народа. Культ предков и анимистические ритуалы продолжают процветать

под внешним покровом индуизма. Наглядной материализацией бытующего на Бали культа предков служит скульптура, отнесенная нами к первой подгруппе первого типа пластической образности, обозначенная нами как гротескный.

#### Первая группа - гротескный тип образности

Скульптура этой группы, как отмечалось ранее, восходит к самым древним пластам культурно-исторического прошлого Бали, связанным с доиндуистскими верованиями. Наиболее известные поселения, где бытуют доиндуистские традиции, - Тенгана, Сембиран, Трунген, Селудунг, Батуканг, Гатур, Себагу и др. - расположены вокруг священного вулканического озера Батур и в его окрестностях. Именно здесь живут "истинные балийцы" группы Бали-Ага, создатели гротескной пластики.<sup>17</sup> Автор вводит условный термин скульптура "круга Бали-Ага", обозначая им первую подгруппу гротескного типа образности.

#### Первая подгруппа

Историко-культурные и духовные предпосылки, определившие появление и бытование пластики Бали-Ага, сохраняются на острове в значительной степени и в наше время. "Источником энергии" существования скульптурных произведений гротескного типа образности, в том числе и круга Бали-Ага, является их функциональная необходимость традиционному обществу.

Работы, входящие в первую подгруппу современной скульптуры Бали, не реликты прошлого, чудом выжившие к настоящему времени, а живое творчество народа, "живой голос предков"<sup>18</sup>, крепко связанное с сохранившимся на сегодняшнем Бали традиционным укладом жизни, который обуславливает благоприятную почву для воспроизведения в современную эпоху скульптуры самого древнего на Бали типа пластической образности.

В эту подгруппу входят разнообразные по функциям божества-оберега. Цель их изготовления - воспроизвести и держать при себе "изобразительную модель" оберегающего божества<sup>19</sup>. Свои охраняющие функции они выражали через конкретный изобразительный строй. Свойства оберега ценились в зависимости от того, насколько точно он внешне соответствовал вверенной ему функции. Этим объясняется подчеркнутое пластически функциональное назначение фигуры амулета, утрированность тех или иных ее частей и их отчетливая гротескность, определившая название первой группы.

Обрядово-заклинательная скульптура связана с ритуалами /аграрной магией плодородия, врачеванием, военными заклинательными действиями и т.д./ Эти божества представляет в собрании ГМИНБ наиболее интересно гротескная по пластике женская фигура<sup>20</sup> /рис. 37, I/. На особых обрядах подобные фигуры заклинались крестом для того, чтобы они могли служить общине или отдельным ее членам как божества-охранители урожая и благополучия. В амулетной скульптуре такого типа, как и в рассматриваемом образце, подчеркнуты гениталии, изображенные в угрировано-гротескной форме, акцентированы грудь и живот - главные протежирующие места.

Скульптурные обереги круга Бали-Ага, помимо антропоморфных, бывают зооморфными и зооантропоморфными. Последние в собрании ГМИНБ представлены фантастическим существом - крылатым мифическим зверем, стоящим на согнутых ногах<sup>21</sup>. По гротескной передаче образа можно предположить, что персонаж некогда исполнял функции амулета-охранителя дома от злых духов. На это указывает подчеркнута "устрашающая" оскал пасти демона-оберега и напряженная воинственная поза /рис. 37, 2/.

Существенно, что амулеты, предназначенные для исполнения одной и той же обрядово-заклинательной функции, не повторяют друг друга. В каждом селении существуют свои местные иконографические особенности изображения оберега. Локальные штрихи позволяют отнести скульптуру к той или иной местности, а в отдельных случаях даже определить конкретное селение, где она была изготовлена. "Вековая импровизация в рамках конкретного художественного образа придавала создаваемым работам свежесть пластического языка и неузнаваемую жизненность"<sup>22</sup>.

#### Вторая подгруппа - скульптура типа Себагу

Тот же принцип гротескного утрирования лежит в основе пластической образности произведений, выделенных нами во вторую подгруппу, условно названную скульптурой "круга Себагу". Подобное название обусловлено тем, что наиболее хрестоматийные образцы пластики рассматриваемой подгруппы, были изготовлены в селении Себагу, лежащем в восточной части Бали. Заслуживает внимания тот факт, что именно про селение Себагу известный художник и этнограф М. Коваррубиас заметил, что даже дети здесь умеют вырезать скульптурки из оставшихся кусочков дерева<sup>23</sup>.

Скульптурные произведения круга Себагу соприкасаются с пластикой, повсеместно распространенной в традиционном творчестве разных народов мира, могущей быть определенной как "смеховая"<sup>24</sup>.

По мнению М. Бахтина, гротескный тип образности - древнейший в мире. Представляется не случайным, что именно этот тип определяет изобразительную структуру и столь же древней "смеховой" пластики круга Себагу. Подобно работам, объединяемым нами в первую подгруппу, персонажи второй выполнены в гротескном стиле. Однако они, как никакие другие, являют собой особо резкие нарушения "естественных форм и пропорций" фигуры человека<sup>25</sup>.

В основе построения художественного образа этой скульптуры лежит геометрическая схематизация фигур, крайняя обобщенность в моделировке тела, утрированность его отдельных элементов, динамизм в расположении фигур. Нередко произведение имеет вид двух- или трехфигурных композиций с вертикальным расположением персонажей. Характерно, что схематичные и крайне обобщенные фигуры представлены в беспредельном разнообразии движений. Как в отдельных фигурках, так и в многофигурных композициях нет и намека на статику. Персонажи кувиркаются, ерничают, гримасничают, паясничают. В их образной структуре проявляется свобода художественной фантазии. По выражению М. Бахтина, движение смеховых фигур "перестает быть движением готовых форм... в готовом же и устойчивом мире, а превращается во внутреннее движение самого бытия"<sup>26</sup>.

Рассмотрим несколько работ, хранящихся в ГМИНБ - "Двухфигурная композиция"<sup>27</sup> /рис. 38, I/. "Трехфигурная композиция"<sup>28</sup> /рис. 38, 2/ и "Обезьяны"<sup>29</sup>. Эти композиции представляют собой вертикальные группы. "Двухфигурная композиция" образована из стоящих друг на друге монстрообразных существ с гладкими бесполыми обнаженными телами, пропорции которых условны. Как многие работы круга Себагу, она рассчитана на восприятие в одном ракурсе, в данном случае - в фас. С тыльной стороны фигуры не проработаны. Лица монстров гротескно стилизованы и схожи по своему типу с демонами и злыми духами языческой мифологии Бали. Их коосые рты, обнаженные зубы огромны и занимают половину лица. Особо характерны ассиметричные по контуру голые губы персонажей. Свообразны также большие сильно раскосые глаза монстров, прорисованные глибо-

кой резьбой с прямой линией верхнего века и треугольной - нижнего. Лбы монстров низкие, скошенные, волосы не намечены, фигуры стоят на невысоком длинном постаменте.

"Трехфигурная композиция" смоделирована тремя расположенными друг на друге монстрообразными существами. Позы фигур схематичны и гротескны, нижняя фигура сидит на корточках, на ее спине расположена средняя, на шее которой восседает верхняя фигура. При этом одна нога верхнего демонического персонажа опирается на бедро среднего монстра, другая касается его плеча. Если в первой композиции преобладают угловатость и схематизм, то здесь превалирует круглящийся ритм линий. В сложных переплетениях фигуры образуют спирали и эллипсы. Пластическое обыгрывание подобных форм усиливается тем, что крупные головы фигур, лишенные шеи, вырастают прямо из плеч, равных им по ширине. Фигуры монстров расположены на невысоком постаменте неправильной треугольной формы.

Скульптурная группа "Обезьяны" вносит свои особенности в голкование образов. Ее нижняя часть представляет собой фигуру обезьяны, полуприсевшей на задних лапах и хвосте, глаза ее закрыты передними лапами. На ее голове расположена другая обезьяна; ее туловище обращено в противоположную сторону, глаза открыты, рот жмат лапами. В скульптуре подчеркнуто орнаментальное начало, особенно заметное в моделировании голов животных. Черепа их вытянуты вверх, они имеют узкие лбы, ноздри, едва намеченные орнаментальными завитками, огромные зубастые пасти, занимающие половину лица. Волосы обезьяны намечены треугольчатыми выемками.

Смех выражает полноту и радость жизни, освобождает от горя и психического перенапряжения /балийцы смеются на пути к святым местам, при кремационных обрядах и т.д./. Согласно фольклорным представлениям, смех также вызывает жизнь /"цветы расцветают от улыбки"/. Определенные земледельческие обряды балийцев позволяют говорить об аграрно-магической концепции смеха, когда он "становится средством умножения" урожая /смеются, засевая поле/. Гротескная скульптура круга Себату в ряде произведений эротико-имористического плана приближается к аграрно-магическим божествам-охранителям круга Бали-Ага<sup>30</sup>.

#### Третья подгруппа - клоуны-божества

К данной подгруппе, объединяющей в себе как ритуально-культовое, так и смеховое начала, относятся фигуры Семара и

его сыновей - доиндуистских божеств, героев ваянг пуervo - кульльно-теневое театра Явы и Бали. В этом представлении они выступают под личиной мудрых и ясновидящих клоунов-панакаванов. Карикатуризм и гротескный реализм их облика наглядно иллюстрируют собой одну из целей появления этих персонажей в ваянге. Их облик воплощает идею снижения, "переведения всего высокого, духовного и отвлеченного в материально-телесный план", в план земли и тела в их неразрывном единстве<sup>31</sup>. В то же время этот перевод священного по своему характеру зрелища ваянг пуervo в плоскость профанного мира, снижает напряжение действия и разряжает грубоватым юмором сложные драматические ситуации. Нарочито гротескная внешность клоунов-божеств ваянга, возможно, связана также с существовавшими в средневековом обществе своеобразным культом уродства. Его суть заключалась в том, что народ видел в безобразной внешности отдельных людей проявления особой божественной воли, своего рода знака, которым боги отмечали своих любимцев. По древним представлениям индонезийцев, боги также наделяли подобных людей мудростью и чудесным даром провидения. Индонезийцы верили, что сами боги говорят их устами.

#### Вторая группа современной деревянной пластики Бали - полихромная индуистская скульптура /орнаментально-декоративный тип пластической обр-ности/

Произведения, выделенные во вторую группу, связаны с распространением на островах Индонезии в первых веках н.э. индуизма<sup>32</sup>. Как известно, местный пантеон Бали до принятия индуизма состоял из божеств, относящихся к аграрным культам и духам обоженных общинных предков. Обычай возведения каменных и деревянных скульптур предков мог способствовать в период индустризации широкому распространению культа предков королей, изображаемых в камне или дереве в виде того или иного индуистского божества, воплощением которого они считались при жизни. Он мог также благоприятствовать принятию балийцами в свой местный пантеон тех индуистских божеств, которые имели определенные черты общности с языческими божествами Бали. Согласно исконно балийским и индуистским представлениям, боги и духи предков обитали на горных вершинах и могли воплощаться в земных образах<sup>33</sup>.

В основе бахйской мифологической картины мира лежат древняя двойная классификация всего сущего и присутствует идея космического дуализма. Окружающий мир населен божествами /небо, верх/, творящими добро, и вредоносными демонами /низ, подземный мир/<sup>34</sup>. В традиционной индустской скульптуре Бахи этот фантастически-сказочный мир обрел второе бытие. Соответственно дуальной системе мифологической классификации все ее персонажи делятся на две большие группы. К первой относятся божества, ко второй — демоны. При этом в индустско-бахийский пантеон входят скульптурные изображения божеств и демонов как индустского происхождения, так и коренного бахийского. К первым из них по преимуществу относятся фигурки божественных героев эпоса Рамаяна и Махабхарата, ко вторым — изображения злых духов бута, обычно не видимых для глаза оборотней-чяков, ведьм Раягди, льва синга и т.д.

Образы индустских персонажей занимают значительное место, исполняя в бахйской общине культовые функции. Индустские божества и демоны наряду с ямческими персонажами местной мифологии располагались в храмах на особых постаментах<sup>35</sup>.

В обычных строениях светского назначения традиционная скульптура обычно размещается в местах пересечения центрального несущего кровля стояка с горизонтальной балкой. Такие средокрестия чаще всего увенчивались изображениями Вишну на Гаруде, отдельными образами этой птицы, крылатым львом-сингу<sup>36</sup> или какими-либо другими существами-охранителями общинного дома. Нередко аналогичные фигуры устанавливались на сельской площади с целью нейтрализации злых влияний, могущих повредить благополучию общины.

#### Первая подгруппа

К первой подгруппе скульптуры автор относит полихромные изображения индустских божеств и демонов. Они по своей иконографии настолько близки персонажам кукольно-теневых театров Бахи /ваияг пурво/, что некоторые выглядят их объемными воплощениями<sup>37</sup>. Отметим, что бахйские куклы ваияг пурво отличаются от яванских меньшей стилизацией и выглядят более антропоморфно. Как и герои ваияг пурво, образы полихромной скульптуры Бахи первой подгруппы делятся на три главных иконографических типа. К первому относятся благородные персонажи /божества, огнезники, короли, принцы, воины и т.д./. По своей

иконографии персонажи этого типа близки к положительным образам бахйского ваияга<sup>38</sup>.

В качестве наглядной иллюстрации полихромных персонажей скульптуры данного типа представляется уместным рассмотреть изображение индустской богини XIX в. из собрания МАЭ /Ленинград/<sup>39</sup>. Ее фигура покрыта яркой мажорной росписью. Кокорик росписи почти идентичен окраске кожаных кукол-ваиягов. В росписи преобладают красные, синие, белые и черные тона, а также вкрапленный во многих местах интенсивный цвет позолоты. Наряд богини в виде характерной наплечной одежды с крилишками и канна<sup>40</sup> аналогичен убранству яванских персонажей ваияг пурво и указывает на ее божественное происхождение. Иконография лица со светлой кожей, знаком благородного происхождения богини, повторяет стилизацию лица ваияговых прототипов. Дополним, что невысокая диадема типа диаманг, венчающая голову богини, идентична головным украшениям божественных героев ваияг пурво. Подобно им, рассматриваемая фигура декорирована двумя стилизованными изображениями масок Гаруды-охранителя, одной — на талии, а другой — на затылке, представленных в типично ваияговой иконографии. Как и в ваияг пурво, наличие образов Гаруды на скульптуре богини означает ее принадлежность к клану богов. Возможно, они являются и знаками ее связи с Вишну. Не исключено, что эта скульптура — изображение индустской богини Деви-Сри — супруги Вишну.

Второму иконографическому типу персонажей ваияг пурво аналогичны образы полихромной скульптуры, к которым относятся положительные воины, отличающиеся, согласно мифологии, прямолинейным, темпераментным и отчасти даже агрессивным характером. Это персонажи так называемого промежуточного типа /в частности, изображение воина, хранящегося в МАЭ<sup>41</sup>/. Как и предыдущая, данная фигура покрыта яркой многоцветной росписью, аналогичной по колориту. Примечательна угрожающая поза воина, указывающая на его готовность к действию /приземистые ноги полусогнуты, руки стремятся выхватить крик/, поза, традиционная для персонажей данного типа. Иконографическая разработка лица близка воинственным благородным образам ваияга. Лицо отличается круглыми, выпуклыми глазами, коротким, голым, но прямым носом и устрашающей улыбкой рта, обрамленного тонкими усами. Наличие усов, волосатость ног, розовый цвет лица, согласно ваияговой характеристике, указывает на демонический,

энергичный и грозный нрав персонажа. Одежда воина традиционна и дополнена множеством аксессуаров, сплошь покрытых сложной по ритмам растительной орнаментикой, вырезанной в неглубоком рельефе.

Третьему /демоническому/ иконографическому типу персонажей ваянга в традиционной скульптуре Бали первой подгруппы соответствуют персонажи индуистской демонологии. Наиболее характерен хранящийся в Ленинграде в МАЭ<sup>42</sup> образец. Этот персонаж исполнен в полном соответствии с предписаниями канона, существующего в ваянге для изображения отрицательных героев демонического склада. Тело демона темно-красного цвета, приземисто и массивно; поза угрожающая, что свидетельствует о его буйной и агрессивной натуре. У него огромные, шарообразные глаза, крупный сплюснутый нос с широко вывернутыми ноздрями, большой ослепленный рот с двумя торчащими клыками, а также широкие кустистые брови, усы и борода с бакенбардами.

В пластической разработке фигуры демона особенно подчеркнут голый, выпуклый живот - иконографический признак, указывающий на вульгарные склонности грубой, несдержанной натуры. Яркая красочная одежда демона, сложная по очертаниям высокая королевская корона /типа гелунг чанди/, сложные ритмы растительного орнаментального декора, сплошь покрывающего его фигуру, придают персонажу декоративный облик, столь характерный для произведений второго типа пластической образности.

Несмотря на иконографическое различие в трактовке лиц и аксессуаров, рассмотренные выше персонажи связаны единым орнаментально-декоративным принципом моделирования образов. В основе их декоративного звучания лежит целый комплекс художественных приемов. К наиболее значительному из них относится многоцветная роспись с контрастными сочетаниями интенсивных, несмешанных красочных типов. Однако яркие мажорные краски росписи выглядят гармонично благодаря частым вкраплениям золотого красочного пигмента, собирающего их в единый звучный ансамбль. Полихромная роспись способствует созданию фольклорно-сказочно-нарядного изобразительного строя образов.

Важное место среди приемов декоративного решения занимает композиционно-структурная разработка фигур. Для персонажей данного типа характерны нарочито укороченные пропорции, тяжелые и плотные фигуры, проработанные обобщенно. При этом их тела почти лишены шеи, а головы занимает почти треть тела.

Существенна роль лиц-масок, усиливающих декоративность полихромных фигур. Их иконографические черты, воплощенные в каждом образе определенный канонический тип, отличаются хотя и условной, но четко выраженной эмоциональной окраской. Лица улыбаются, угрожают и т.д., благодаря чему в этих фольклорных по звучанию моделях ощущается "поэзия живого чувства", свежесть и непосредственность художественного языка, не выходящего, тем не менее, за пределы канона, установленного традицией.

Среди художественных средств значительное место принадлежит также резному декору, орнаментальной разработке поверхности фигур. К тому же многоцветная роспись значительно усиливает декоративное звучание образов.

Существенно, что коврово-орнаментальный принцип декорирования является структурным качеством, пришедшим в современную индуистскую пластику Бали из древней и средневековой скульптуры.

#### Вторая подгруппа

Орнаментально-декоративное решение лежит также в основе образов скульптуры второй подгруппы. Как отмечалось, в нее входят изображения персонажей местной балийской мифологии. Среди работ, находящихся в ГМИИВ, к наиболее типичным образам принадлежит маска Рангды - королевы индонезийских ведьм<sup>43</sup> и фигура льва-синга<sup>44</sup> - охранителя балийцев от злых духов /рис. 39/.

Маска Рангды примечательна типичным набором иконографических черт, рисующих ее ярко демонический образ /рис. 40, I/. Рангды считается обладательницей самой значительной вредоносной /черной/ энергии среди подобных ей сверхъестественных существ. Пронзительный бело-красно-черный колорит лица этого зловедущего демонического существа вызывает чувство страха.

Фигура льва-синга адекватна образу Рангды как по содержанию /в нем заложена та же идея устрашения/, так и по его живописно-декоративному пластическому решению. Устрашающее начало в фигуре мифического льва-охранителя дома или селения выражено в его голове с огромными, выпученными глазами и угрожающе раскрытой пастью, сильными когтистыми лапами, напряженно поднятыми крыльями и т.д. Фигура покрыта полихромной росписью, следующей за ритмами резного декора, сплошь заполняющего поверхность. Интенсивность красок, наряду с сочной резьбой, придает образу свежее декоративное звучание.

Произведения, относящиеся к этой подгруппе, довольно многочисленны и широко распространены на острове. Не сдерживаемые жесткими рамками канона, как произведения первой подгруппы, образы второй подгруппы отличаются от себя безграничностью творческой фантазии народных мастеров Бали<sup>45</sup>.

### Третья /монохромная/ группа пластической образности современной деревянной скульптуры Бали

Скульптурные работы данной группы возникли на Бали в 20-30-е годы XX в. Они не выполняли социально-ритуальных функций в традиционном обществе Бали, а несли в себе лишь эстетическую значимость, несмотря на заключенный в некоторых из них сакральный смысл.

Появление секулярных тенденций в традиционном искусстве Бали в этот период не является случайным, а происходит в русле общенирированного развития народного творчества. В конце XIX-начале XX вв. повсеместно наблюдается тяготение народного искусства к изображению окружающей действительности, к заповым обветам.

В начале XX в. народные мастера на Бали оказались в новых исторических и социально-экономических условиях. В этот период вступает в новую фазу развития, отмеченную усиленными контактами с европейской культурой и европейским потребителем. В 1907 г. остров был включен в орбиту колониальной экспансии Голландии /попал под ее протекторат/, вследствие чего увеличивается поток информации /через журналы, книги, газеты/.

Немаловажное значение для балийских мастеров-резчиков по дереву имели в это время и непосредственные контакты с иностранцами. Особо заметное влияние на живописцев и скульпторов Бали оказали долго жившие на острове немецкий живописец В. Иппс и мексиканский художник и этнограф М. Коваррубас<sup>46</sup>.

Значительную роль в секуляризации традиционного искусства Бали сыграла политика Голландии, направленная на привлечение на остров иностранных туристов. Голландцы рекламировали Бали как "музей под открытым небом", "последний рай земли", представляя его как живой заповедник индустской культуры в Индонезии<sup>47</sup>.

Европейские влияния стали интенсивным стимулятором развития уже имевшихся светских тенденций в балийском изобразительном и прикладном искусствах. На рельефах каменных оград, окру-

жающих храмовые строения, нередко изображались светские персонажи, сцены, порой полные грубоватого юмора. Они отличались обобщенной, наивно-реалистической манерой исполнения. К стилю храмовых рельефов светского содержания очень близки по своему художественному решению отдельные светские персонажи деревянной скульптуры Бали конца XIX - начала XX вв., существовавшие одновременно с культовой пластикой<sup>48</sup>. Возрастание светских тенденций в скульптуре Бали, изменения художественного облика изделий /монохромность/ определялись в значительной степени конъюнктурой туристского рынка Бали<sup>49</sup>. Его своеобразная экономика нередко зависела от моды и чужого вкуса и вынуждала мастеров прежде всего повторять изделия, которые пользовались спросом<sup>50</sup>.

20-30-е гг. - период важных изменений пластической формы. Несколько видоизменяется художественное видение балийских мастеров, их творческое воображение становится более свободным. В этот период монохромная скульптура Бали достигла расцвета, под руками мастеров рождались своеобразные образы, сложные по своей ритмической структуре.

Существенно, что балийские мастера в монохромных работах заимствованные мотивы осмысливают сообразно традиционно сложившимся принципам, преобразуя их согласно "сущностной основе" народного искусства Бали и народного восприятия мира<sup>51</sup>. Новые типы художественной образности монохромной скульптуры Бали рождаются на основе традиций, но глубина постижения образа, определяющая "новизну жизни традиции", характеризуется степенью таланта того или иного мастера<sup>52</sup>. В этом несложно убедиться, проследив истоки произведений, относящихся к самым "необычным" типам пластической образности третьей группы.

Монохромная скульптура Бали подразделена нами на несколько подгрупп.

### Первая подгруппа

Произведения, относимые нами к этой подгруппе, тесно связаны с полихромной индустской скульптурой Бали. Обращение балийских мастеров к традиционному типу пластики является творческой закономерностью, своеобразная индустско-балийская культура и индустская мифология для современных балийцев - реальная действительность. В основе сюжетов монохромной скульптуры используется традиционная индустская мифология, в боль-

инистве своем связанная с божеством Вишну и с приключениями обоженных героев эпоса Рамаяна.

Монохромные композиции, находящиеся в ГМИИВ, "Вишну на Гаруде"<sup>53</sup>, /рис. 40, 2/, "Похищение Ситы"<sup>54</sup>, "Хануман, сражающийся со змеями-нагами"<sup>55</sup>, "Сита с Хануманом"<sup>56</sup>, панно "Сцена из Рамаяны"<sup>57</sup>, панно "Мифологическая сцена"<sup>58</sup>, рельеф "Бима с драконом"<sup>59</sup> - представляют собой вариации на тему традиционных образов индуистской скульптуры. Каждая из них иконографически близка к своим прототипам, но имеет особенности и своеобразные элементы изобразительного языка. Новые штрихи в пластическом моделировании произведений обусловлены работой по дереву с открытой поверхностью, которую мастер активно использует.

Во всех рассматриваемых работах обращает на себя внимание чувство пластической формы, направляющее фантазию мастера. По рисунку, характеру расположения древесных волокон, их движению, интенсивности ритма мастер угадывает будущую форму скульптуры. Ориентация в монохромной скульптуре приобрела характер вездного декора, настолько усложнилась ее ритм и возросла ее миниатюрность. Декор скульптурных произведений носит характер тончайшего узорочья. Налицо дальнейшее развитие традиционного орнаментально-декоративного типа пластической образности. В наибольшей степени это относится к композициям "Сита с Хануманом", панно "Мифологическая сцена" и рельефу "Бима с драконом".

В композиционной структуре указанных работ просматриваются черты, свойственные уже только монохромным произведениям. В них заметно усложнилось композиционно-пространственное решение образов, возросла их ритмическая напряженность. По сравнению с традиционными образами этим скульптурным группам присущ больший динамизм в композиционной компоновке фигур, обусловленный их подчеркнуто вертикальной структурой. Наиболее отчетливо это заметно в композициях "Вишну на Гаруде", "Похищение Ситы" и "Хануман, сражающийся со змеями".

В произведениях первой подгруппы несколько иной стала пластическая трактовка самих фигур. Если персонажи индуистской культовой пластики имеют массивные, плотные тела укороченных пропорций, то в монохромных вариациях на аналогичные сюжеты фигуры более стройны и соответствуют возросшей вертикальности распределения композиционных масс. Более того, наметилась тенденция к гипертрофированию конечностей, пластическому источению фигур - то есть все те стилистические элементы, которые

стали основными в монохромных работах, выделенных нами в следующую подгруппу. Эти тенденции особенно заметны в панно "Сцена из Рамаяны", "Мифологическая сцена" и в композиции "Похищение Ситы".

Скульптурная группа "Сита с Хануманом" вносит свой штрих в общую картину произведений первой подгруппы. В ней особенно проявляется фольклорное начало /в поэтической повествовательности изображаемой сцены и романтизации образов/, свойственное всем рассматриваемым работам.

В композициях "Похищение Ситы" и "Хануман, сражающийся со змеями" присутствует наивная драматизация персонажей с значительной психологической окраской.

### Вторая подгруппа

Произведения, входящие во вторую подгруппу, автор условно обозначает как работы, исполненные в стиле ваянг. Под этим термином имеется в виду определенная система художественного языка, получившая наиболее отчетливое воплощение в плоских, профильных кожаных куклах-ваянгах театра ваянг пурво, широко распространенного на Яве и Бали со времен средневековья<sup>60</sup>.

Стержневым элементом стиля является силуэт, острой выразительности которого подчинены все остальные средства изобразительной системы скульптурной композиции. Главная роль в ней, как и в ваянгах, принадлежит линии. В композиции из ГМИИВ "Вишну с богиней Девы Рати"<sup>61</sup> /рис. 41, 1/ отчетливо наметена схематизация в пластической структуре образов. Фигуры Вишну и Девы Рати отличаются угловатой схематичностью движения, которую приносят жесты рук, согнутых в локтях под острыми углами. Утрированно удлиненные галии и тонкие, хрупкие конечности придает им типично ваянговый облик. Подобно марионеткам, для контурной линии скульптурной группы характерна четкая ограниченность, благодаря которой вся композиция воспринимается как произведение пластической графики. Этому впечатлению соответствует профильная, как у ваянгов, композиционная ориентация фигур Вишну и Девы Рати, при которой группа выглядит наиболее выразительно и легко читается.

К числу особенностей монохромной скульптуры Бали стиля ваянг относятся также иконографическая разработка лиц, близкая к своим первоисточникам - ваянгам. Методы и приемы стилизации тонких, заостренных лиц Вишну и Девы Рати стали по-своему ка-



ночными не только для балийской резьбы, практикуемой в селе-нии Мас, где была изготовлена данная композиция. Они часто встре-чаются у мастеров Бали, создавших произведения на аналогич-ные сюжеты в стиле вааяг<sup>62</sup>. Относительно технического исполне-ния монохромных скульптур стиля вааяг необходимо отметить, что большинству из них свойственна высочайшая культура обработки дерева. В подобных работах особенно ощущается, что приемы ре-зьбы отточены многими поколениями мастеров. В наибольшей сте-пени это качество заметно при исполнении орнаментальных узоров филигранной сложности.

### Третья подгруппа

Скульптуры этой подгруппы близки работам, получившим ши-рокую известность как стиль "удлиненных фигур". В сюжетном плане их можно отнести к лирико-эпическому жанру, в противопо-ложность героико-эпическому, к которому преимущественно при-надлежат персонажи второй подгруппы. Они представляют собой вариации на сюжеты индуистской мифологии Бали. Главные персо-нажи здесь - женские мифологические образы: небесные феи, бо-гини леса, моря, плодородия и т.д.

Скульптурные работы в стиле удлиненных фигур - самые рас-пространенные среди монохромных произведений. Этот стиль воз-ник в 30-е гг. XX столетия, и его принято связывать с именем И. Тегелана, скульптора-профессионала из селения Беладун, что находится неподалеку от Денпасара, известного центра резьбы по дереву на Бали. По свидетельству К. Холт, в 1930 г. этому масте-ру немецкий художник В. Шпис, живший в ту пору на Бали, дал изготовить две скульптурки из продолговатого куска дерева. В результате И. Тегелан принес ему одну-единственную фигурку танцовщицы со странно удлиненным торсом и конечностями<sup>63</sup>. При этом фигурка отличалась простотой строгих, несколько угловатых линий тела, привлекала внимание отсутствием пышных традицион-ных одежд и была почти лишена украшений. Свою неточность в вы-полнении заказа мастер объяснил так: "Было жаль резать этот красивый кусок дерева, поэтому я сделал одну того", то есть свободно стоящую скульптуру. Эта работа удивила и восхитила В. Шписа; поскольку он пользовался большим влиянием в среде ба-лийских художников, то его мнение было принято во внимание<sup>64</sup>. На практике это означало, что балийские резчики, воспитанные в коллективном духе общины, не признававшие права авторской соб-



Рис. 20. Божество Шакти.  
Дер. Пачмура, округ Банкура.  
20-е гг. XX в.



Рис. 21. Божество Шастхи, округ Бирбхум. 20-е гг. XX в.

...восточной и западной. Для этих работ не характерны резкие контуры — обработка, как правило, ровная, сглаженная. Такие персонажи, как Шастхи, в отличие от других, в основном вылеплены из обожженной глины. Такие персонажи, как Шастхи, в отличие от других, в основном вылеплены из обожженной глины. Такие персонажи, как Шастхи, в отличие от других, в основном вылеплены из обожженной глины.



Рис. 22. Мать богиня. Терракота. Мехи. 4000—3000 гг. до н. э.

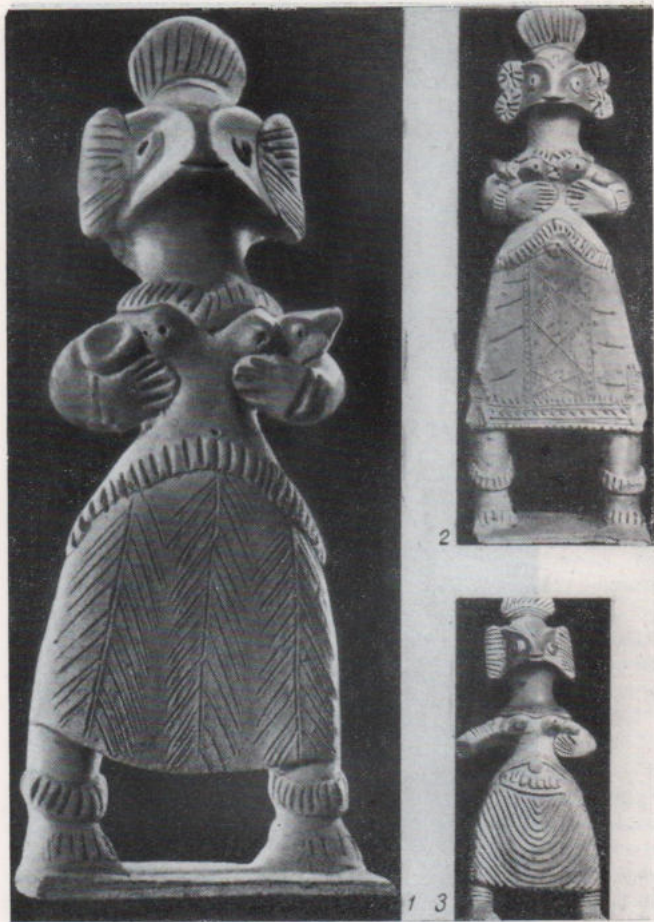


Рис 23 (1—3). «Мать-утка»  
Субхачанди. Дер. Ашадиканди,  
округ Гоалпара.  
Мастера из Восточной Бенгалии.  
50-е гг. XX в.

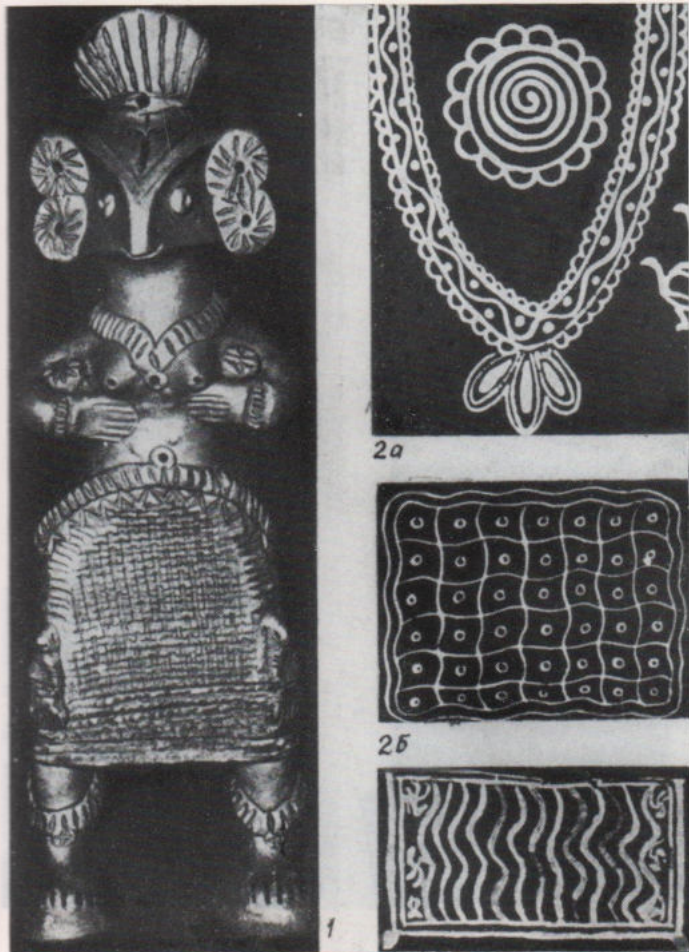


Рис. 24.1. Божество Субхачанди.

Рис 24. 2,а. Ожерелье «мала»  
из Субхачанди — бротто алипоны  
Рис. 24. 2,б. Символические знаки,  
изображающие «землю»

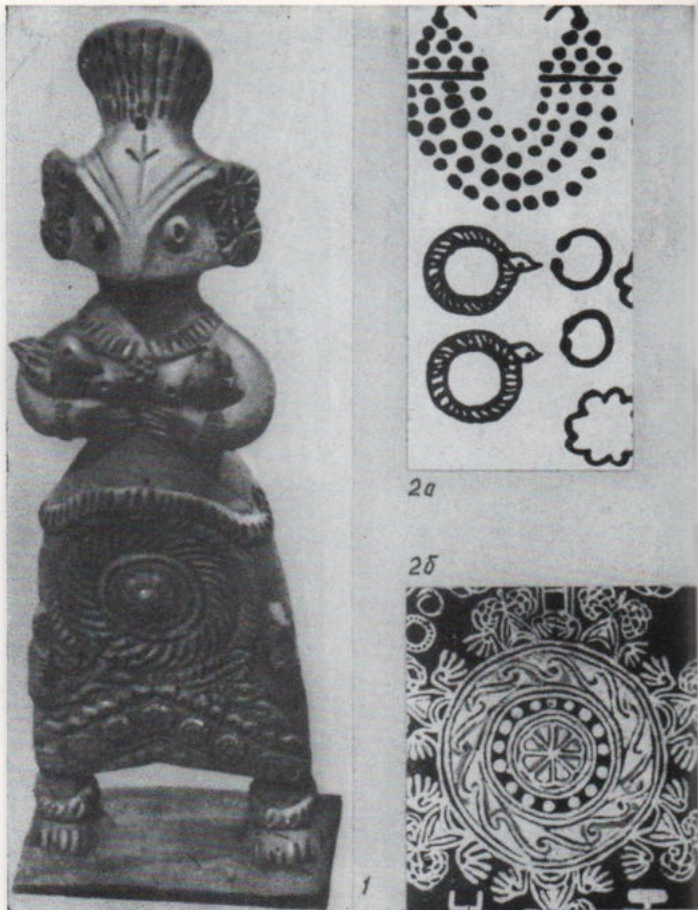


Рис. 25.1 Божество Субхачанди

Рис. 25. 2,а. Изображение браслетов и ожерелий из Манаса — бротто-алипоны  
Рис. 25. 2,б. «Вишвападма» — тысячелестковый лотос — из Тара — бротто-алипоны

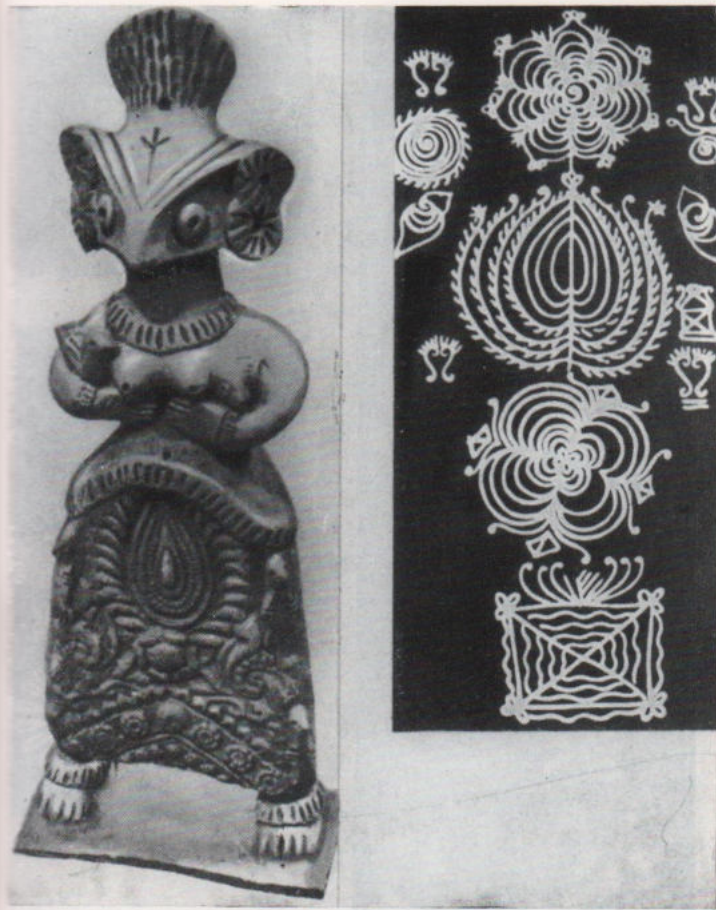


Рис. 26. Центральная композиция Шри — бротто-алипоны



Рис. 27.1. Божество Субхачанди.  
Рис. 27.2. Элементы Шри —  
Магхмандал — и Тара —  
бротто-алипоны

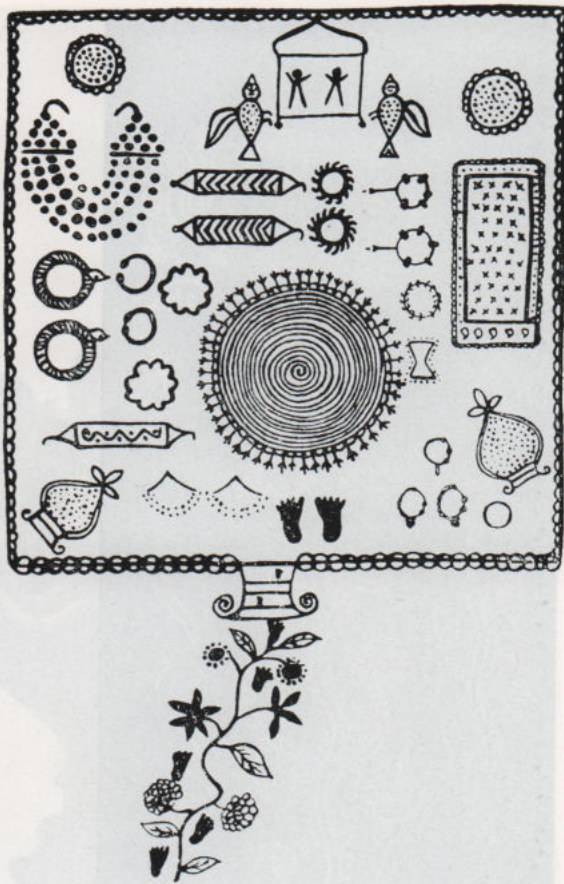


Рис. 28. Шри — бротто алипоны

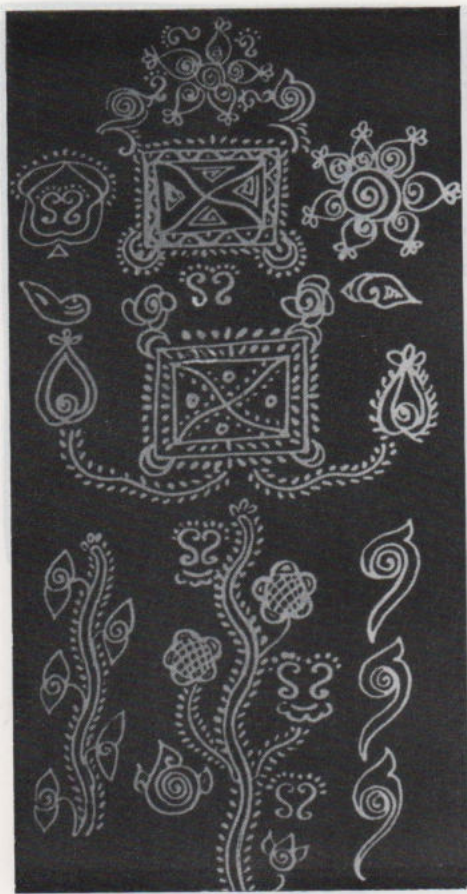


Рис. 29. Алипона  
для «любых» церемоний



Рис. 30 (1, 2). Манасагхат.  
Ритуальный глиняный сосуд,  
посвященный змеиную  
божеству Манасе.  
Округ Банкура. 50-е гг. XX в.



Рис. 31. Манаса на слоне.  
Терракотовая скульптурная группа.  
Дер. Пачмура. 70-е гг. XX в.



Рис. 32. Мансарбхашан  
(Великое плавание Манасы).  
Ритуальный святильник  
«джд». Дер. Пачмура. 60-е гг. XX в.



Рис. 33. Детали архитектурного декора бенгальских терракотовых храмов, Западная Бенгалия. Округ Банкура. XVI в.



Рис. 34. Бауль (бродячий певец). Кришанагар





Рис. 35. «Кришнагарские наборы»  
 Рис. 35.1. Серия «Музыканты»  
 Рис. 35.2. Боги Индии  
 (Шива и Парвати)  
 Рис. 35.3. Профессиональные  
 касты Индии



Рис. 36. Бхопа и бхопи  
 (бродячие сказители). Шантиникетон



Рис. 37.1. Богиня плодородия.  
Сер. XX в.  
Рис. 37.2. Крылатый монстр.  
Сер. XX в.



Рис. 38.1. Двухфигурная  
композиция. Сер. XX в.  
Рис. 38.2. Трехфигурная  
композиция. Сер. XX в.



Рис. 39. Лев-синга. XIX в.



Рис. 40.1. Маска ведьмы Рангды.  
Конец XIX — начало XX в.  
Рис. 40.2. Вишну на Гаруде.  
Сер. XX в.

Рис. 41.1. Вишну с Гарудой.  
Конец XIX в.  
Рис. 41.2. Вишну на Гаруде.  
Конец XIX в.  
Рис. 41.3. Вишну на Гаруде.  
Конец XIX в.



Рис. 41.1. Вишну с богиней луны  
 Деви Рати. Сер. XX в.  
 Рис. 41.2. Богиня риса  
 Деви Сри. 60-е гг. XX в.  
 Рис. 41.3. Балийский музыкант.  
 Флейтист Капиту. Сер. XX в.

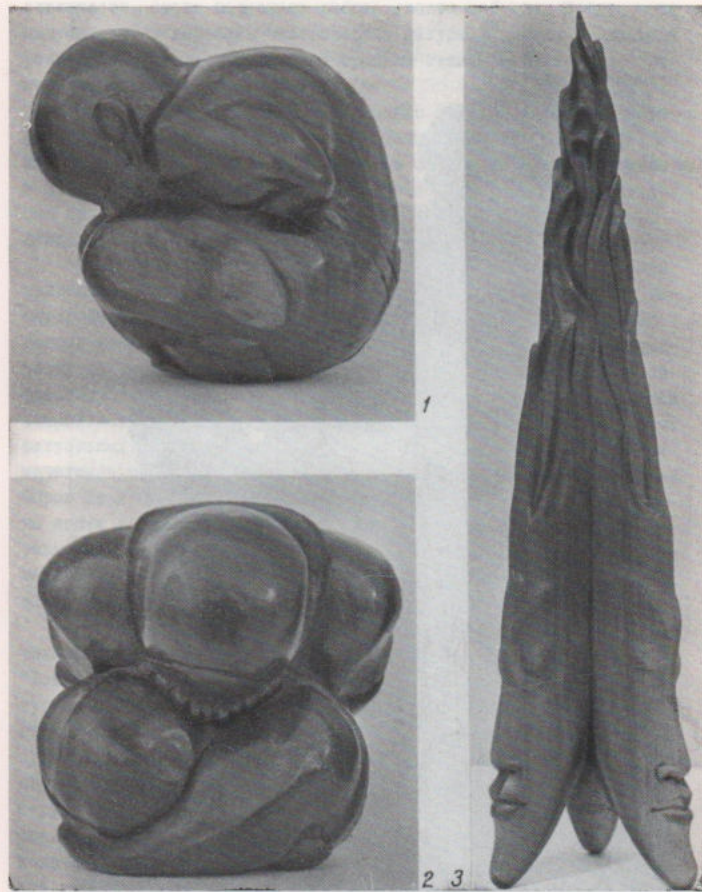


Рис. 42. 1—2. Отшельники.  
 60—70-е гг. XX в.  
 Рис. 42.3. Триада. Сер. XX в.



Рис. 43. Балейс с борцовым петухом. Сер. XX в.

ственности, стали подражать работе своего собрата. Выход за ним они стали вырезать человеческие фигуры, стоящие в сложных разворотах, с удлинёнными пропорциями тела и утонченными, гипертрофированными конечностями.

Произведения, исполненные в стиле удлинённых фигур, современниками воспринимались как необычное, поразительное явление в искусстве. Однако их появление было вполне закономерным и шло в русле общих традиций балийского народного творчества. Оно было обусловлено совершенно объективными предпосылками, таившимися в недрах традиционной культуры.

В сфере народного творчества издавна существовал прием удлинения человеческой фигуры, особенно в области талии, и гипертрофирования конечностей. Яркий пример тому — изображение богини риса и плодородия Девы Сри в статуарной пластике традиционного орнаментально-декоративного типа художественной образности<sup>65</sup>, а также изображения на изделиях, относящихся к так называемому "временному искусству"<sup>66</sup>. В частности, на плетеных ритуальных изделиях — длинных и узких ковриках /ламаках/ — примечателен образ балийской дарительницы урожая Девы Сри /чинан/. Образ Девы Сри на ритуальных произведениях разнообразен, однако почти во всех изобразительных версиях линия талии богини завышена при значительном удлинении нижней части фигуры. Руки матери риса в силу их значительной удлинённости, угловатости и истонченности очень похожи на руки ваиягов.

В собрании ГМИИВ хранятся работы, принадлежащие к типу удлинённых фигур. К избранным нами произведениям относятся "Богиня леса"<sup>67</sup>, "Танец древесной ящерицы"<sup>68</sup>, парные скульптурные изображения "Богини риса Девы Сри"<sup>69</sup> /рис. 41, 2/, "Богиня с лотосом"<sup>70</sup>. В них представлены вариации стиля, отражены отдельные этапы эволюции пластической формы. К общим типологическим чертам следует отнести вертикальную композиционную структуру образов, значительное удлинение пропорций фигур с сильно завышенной талией и гипертрофированными, утонченными конечностями. Из числа вариативных особенностей в представленных работах следует выделить два типологических направления. К одному из них относятся скульптуры "Богиня леса" и "Танец древесной ящерицы". В этих композициях фигуры стоят в S-образном развороте тела в окружении ажурного растительного орнамента. Парные изображения "Богини риса Девы Сри" воплощают собой тенденцию к схематизации фигур, что находит отчетливое отражение

в их композиционной структуре. В противоположность<sup>8</sup> образным позам предыдущих фигур, пластика которых строится мягкими, текучими линиями, парные изображения "Богини риса Деви Сри" стоят в сложном, угловатом, трехчетвертном развороте тел. Окружающие их атрибуты лаконичны и декор сведен к минимуму. Изображение "Богиня с лотосом" завершает данный этап пластической эволюции стиля удлинненных фигур, как бы подводя его предельные возможности. Пропорция фигуры, угловатость жестов, удлинение талии и истончение рук достигли в этом образе гротескного уровня, декор предельно лаконичен.

#### Четвертая подгруппа

В четвертую подгруппу автор выделяет монохромные работы, объединенные по своим формальным признакам в линейно-пластический тип образности. Персонажи, исполненные в этом стиле, — фантастические существа, имеющие определенное формальное сходство с изображениями на старинных балийских амулетах. Больши́нство скульптур в той или иной степени навеяны образом главного персонажа балийских амулетов Тингги — Верховного и Всемогу́щего божества, называемого также Ванг Хьянг Тунгвалом<sup>71</sup>.

В равнообразных амулетах антропоморфная фигура Тингги появляется в многочисленных вариациях. Его изображения можно найти в старых балийских манускриптах, на кусках белой ткани, имеющих вид маленьких треугольных флажков-гумбалов, подобных древним узорам яванских батиков. Фигуру Тингги вырезают из тонких серебряных или медных пластинок, носимых балийцами на талии. Нередко амулеты с изображением этого божества — охранители от злых духов вешают над воротами дома или напротив амбара для хранения риса<sup>72</sup>. На подобных изображениях это — вездесущее всеединое божество, связанное с доиндуистскими культами плодородия, наиболее часто имеет вид обнаженной мужской фигуры белого цвета с треугольным пламенем, исходящим из разных частей его тела. Руки Тингги, как правило, сложены ладонями вместе на уровне груди, а правая ступня покоится на огненном колесе чакра<sup>73</sup>. На манускриптах, помимо антропоморфного Тингги, нередко имеют место изображения зооантропоморфных и зооморфных мифических существ. В основе этих изображений лежит остро характерный гротеск. Амулетные фигуры переданы крайне схематично, при помощи предельно обобщенных геометрических линий.

Скульптурные произведения типа амулетных фигур это по преимуществу мужские мифологические персонажи, как, например, "Божество плодородия"<sup>74</sup> из собрания ГМИИВ. Главная специфическая особенность решения формы в рассматриваемой работе — плоскостность композиционной структуры, обусловленная профильной ориентацией композиции. Основное структурное качество в работах линейно-пластического типа заключено в линии, силуэте, повышенной роли контурных очертаний. Как и в амулетных изображениях, композиционные элементы скульптур / "Божество плодородия" / либо гротескно ломаются под острыми углами, либо замыкаются в спираль, круг или полукольцо. Из-за крайнего схематизма образа, его лаконичных контурных линий фигуры выгибает словно пластические формулы, легко читаемые со всех ракурсов.

В каждой вариации, связанной с темой амулетных божеств плодородия, есть что-то новое, каждый образ по-своему привлекателен заключенной в нем пластической экспрессией. В этих профессиональных работах новое "часто появляется взрывчато... и нередко оставляет отчетливый след" в общем пути развития современного пластического искусства<sup>75</sup>.

#### Пятая подгруппа

К пятой подгруппе относятся произведения, исполненные в шаровидно-эллипсоидном типе пластической образности. Согласно доиндуистским воззрениям индонезийцев, души умерших предков могут вселяться в различные предметы неорганической и живой природы. В частности, с культом предков связано представление о способности духов предков навещать живых, вселяясь в камень. Так, у жителей острова Нюас в обычае вешать маленький камень-голыш на деревянного идола, в который, по их представлениям, мог вселяться дух умершего. Народы Малых Зондских островов, а также гораджи Сулавеси приносили жертвы духам аграрных божеств, а также деревьев, которые, по поверьям этих народов, обитают в галечных камнях круглой или овальной формы<sup>76</sup>.

В собрании ГМИИВ хранится коллекция художественно обработанных галечных камней, происходящих с Бали: изображение "Бородатого предка"<sup>77</sup>, "Демона"<sup>78</sup> и "Пицоголового предка"<sup>79</sup>. Их пластическая разработка полностью диктуется природной формой используемого материала, как правило, встречающегося в виде камней неправильной шаровидной или овальной форм. Художест-

венное решение подобных галечных скульптур целиком подчинено особенностям природного контура, "закливающего" в себе тот или иной образ, который талантливый мастер "высвобождает" резцом, придавая ему характерность в соответствии с собственной фантазией. Они отличаются гротескно маленькими головами, не вычлененными из общей массы материала, и тонкими, едва намеченными в незначительном рельефе конечностями.

По мнению автора, ритуальная галечная скульптура являлась преобразованием пластической формы шаровидно-эллипсоидной деревянной монохромной скульптуры. К. Холт в балийском разделе монографии связывает появление этих работ с именем прославленного балийского скульптора Ида Багуса Ньяни, потомка десяти поколений резчиков по дереву. Его работы появились в середине 50-х гг., когда подавляющее большинство мастеров работало в стиле удлинённых фигур. Он вырезал крайне толстые, почти шаровидные фигуры, часто изображавшие сидящих людей с маленькими, по сравнению с огромным туловищем, головами. Они были даны Ньяни единым нерасчленённым блоком и отличались круглыми, текучими линиями, образующими по абрису почти правильный круг. Поверхность таких фигур была отполирована, а тело резчик мастерски моделировал при помощи естественной фактуры дерева<sup>80</sup>.

В этих скульптурах наглядно выявлена высокая культура ремесла, способность балийских мастеров ощущать материал, почувствовать структуру дерева, зрительно "нащупать" ее линейные и пластические ритмы, реализовать их в "увиденном образе".

Исследователи приписывают И.Б. Ньяне также создание стоящей фигуры толстого флейтиста, которая положила начало образу бесчисленных музыкантов, играющих на различных инструментах. Появившиеся в середине 50-х гг. "Балийские музыканты" настолько понравились мастерам, что их нескончаемые вариации вырезают и в настоящее время.

В собрании ГМИИВ хранятся подобные вариативные фигуры музыкантов<sup>81</sup> /рис. 4Г, 3/. Пластическое решение их формы найдено целиком в русле шаровидно-эллипсоидного типа художественной образности. Для подобных фигур характерно стекание вниз тяжелой массы дерева, в результате чего образуется, как правило, массивное основание скульптуры с едва намеченными, как в галечной пластике, ногами.

Заметим также, что многие работы подобного типа исполнены эмпирически, благодаря гротескной пластике изображенных

персонажей. Зачастую им придана к тому же подчеркнута карикатурная мимика, выдающая присущее национальному характеру балийцев чувство юмора.

#### Шестая подгруппа

В шестую подгруппу выделены произведения, отнесенные автором к "кубическому" типу пластической образности /рис. 4З, I, 2/.

Примечательно, что эти произведения имеют в основе живую прототип. В основу структуры человеческой фигуры положена поза Йога в асане возогревания силы, когда путем напряженного сосредоточения духовной энергии, при строго определенном положении тела, Йог достигает сверхъестественной силы. Практика Йоги тесно связана с тантрическими учениями, пришедшими на Бали вместе с распространением индуизма<sup>82</sup>.

Композиционная схема передает образ сидящего человека, находящегося в состоянии глубокой духовной сосредоточенности, полного отключения от окружающего мира. В ее основе - кубический блок дерева, как правило, черного, в который как бы впрессована фигура человека, сидящего на корточках, с головой, покоящейся на коленях<sup>83</sup>. При этом спина представлена столь резко согнутой, что выглядит параллельной нижней плоскости скульптуры. К основным особенностям кубической разработки фигур относятся следующие: незначительное вычленение из целостного древесного блока отдельных элементов фигуры; их своеобразное сращение друг с другом; крайне обобщенная проработка отдельных частей тела; условность анатомической прорисовки фигур; гротескная укороченность пропорций. К числу приметных особенностей следует отнести также подчеркнутую утяжеленность обобщенно проработанных, массивных частей фигуры. Внешнему впечатлению некоторой "окаменелости" кубической формы фигуры способствует легкая закругленность, как бы сплавленность ее внешних контуров.

Однако при всей нарочитой неподвижности подобных фигур "отшельников" в них заметна легкая ассиметрия в расположении композиционных масс материала. В работах ощущается тонкий расчет распределения структурных элементов фигуры - слегка опущенному правому плечу соответствует чуть приподнятое колено левой ноги и наоборот, отчего подобные образы, полные скрытого напряжения, не выглядят безжизненными.

Выбор материала полностью соответствует избранной резчиком пластической модели образа. Тяжелое черное дерево с естественными светло-коричневыми прожилками обыгрывается мастером так, что оно моделирует структуру тела, подчеркивая живописно расположенными коричневыми волокнами объем фигуры и ее конкретные анатомические особенности. При рассмотрении фигур кубического типа углубляется впечатление, что мастер "видел" образы будущих произведений в древесных блоках, стволах, пнях, колодах, корневищах и т.п. Подобное мышление категориями материала при обработке дерева — одна из самых главных особенностей балийских мастеров-резчиков.

#### Седьмая подгруппа

К седьмой подгруппе отнесены произведения, условно определенные автором как "вогнутые лики". Они близки образом антропоморфных масок на древних ритуальных барабанах Бали, оставшихся на острове от эпохи культуры бронзы Донгшон<sup>84</sup>. Эти маски примечательны удлинённой "месяцевидной" формой лиц и тонко проработанными условными чертами.

Многочисленные пластические вариации на тему вогнутых антропоморфных ликов появились в балийской скульптуре в 50-е гг. Они наглядно иллюстрируют тот факт, что в разных типах пластической образности современной скульптуры Бали лежат разные художественные первоосновы, а сами произведения представляют собой в силу этого "внутренне динамичное" наложение одних эпох на другие<sup>85</sup>.

К скульптурным произведениям данной подгруппы в первую очередь относятся парные изображения женских и мужских голов<sup>86</sup>. Согласно мифологии, эти головы ассоциируются с легендарными божественными первопредками балийцев, с так называемой "королевской четой" Бали. Они же известны и как изображения Сити и Рамы, популярных на Бали героев Рамаяны. Подобные изображения олицетворяют супружескую верность и постоянство в любви. Исходя из других пластов индуистской мифологии Бали, можно предположить, что эти вогнутые парные головы воплощают космическую брачную пару /лукумвахи/ мужского и женского начал<sup>87</sup>.

В иконографической разработке вогнутых голов с гротескно удлиненными, крайне узкими лицами, увенчанных высокими королевскими уборами /типа гелунг чади/, заметны китаезированные

черты. К ним можно отнести сильно раскосые глаза с подчеркнуто завывенной линией век, внешний край которых высоко поднят к вискам.

К парным ликам собрания ГМИИВ /рис. 42, 3/ примыкает скульптурная композиция, условно названная "Триадой"<sup>88</sup>. В ее основе лежит сочетание трех вогнутых ликов, вырезанных в одном древесном блоке. Вогнутые лики "Триады", острые подбородки которых играют роль постамента, идентичны парным головам космической брачной пары. Новое в этой вариативной теме — их тройственное сочетание, в котором можно увидеть представления о балийско-индуистской триаде Санг Янг Тига — "божественной тройце"<sup>89</sup>.

#### Восьмая подгруппа

В восьмую подгруппу входят произведения, воплощающие собой бытовую и сюжетно-повествовательный жанры в современной пластике Бали.

Скульптура Бали реалистического типа очень широка по своему сюжетному диапазону, в нее входят изображения повседневного труда балийцев — "Крестьянин за работой"<sup>90</sup>, "Рыбак"<sup>91</sup>, рельеф "Сбор урожая"<sup>92</sup>, "Балийцы со снопами"<sup>93</sup>, народных обычаев — "Балиец с бойцовым петухом"<sup>94</sup> /рис. 43/, празднеств — "Балийка в танцевальном уборе"<sup>95</sup>. В этих произведениях мастера работают крупными, обобщенными объемами, и эта условность приема служит средством создания реального образа человека, лишённого подчеркнутого натурализма.

Анималистический жанр в скульптуре Бали занимает особое место. Изображения животных носят обобщенный, типизированный характер животных вообще, как неотъемлемой части балийской природы. В каждом селении есть свои традиции, методы и приемы, применяемые резчиками при изображении животных — одной из любимых тем в творчестве балийских мастеров. В частности, в композиции "Цапля, креветка и краб"<sup>96</sup> сочетаются тонкая наблюдательность, знание повадок и особенностей животных с прекрасным техническим исполнением.

Подводя итоги предложенной автором системы классификации произведений современной деревянной скульптуры Бали, можно сделать следующие выводы.

Основная трудность работы над классификацией заключается не только в многообразности статуарной пластики Бали, а глав-



ным образом в том, что произведения балийской скульптуры далеко не всегда являют собой образцы того или иного типа пластики в чистом виде. Порой в работах заметно смещение нескольких пластических типов, что создает известные трудности при систематизации произведений и придает классификации известную условность. В данной работе автор, не претендуя на исчерпывающее решение проблемы, стремится осветить все разнообразие произведений статуарной пластики Бали к тому или иному пластическому типу на основе метода построения художественного образа.

Повсеместно возрастающий интерес к народному искусству, проблемам его развития приобретает в настоящее время всемирные масштабы. В свете этого возрастает роль и значимость статуарной пластики Бали — одного из видов традиционного народного искусства Индонезии.

Создателями деревянной скульптуры Бали являются по преимуществу крестьяне, природная земледельческая первооснова произведений балийской скульптуры — приметная и важная ее особенность.

Произведения современной скульптуры Бали объединены одной системой мировидения. Они несут близкий друг другу образ народного мышления и восприятия действительности. Поэтическое чувство мира, свойственное мироощущению балийских резчиков, выражено в их работах "через призму национального характера"<sup>97</sup>. В народном искусстве резьбы по дереву нашли отражение нравственно-эстетические идеалы народа, его религиозные представления, особенности национальной психологии и быта. Эстетическое в балийской скульптуре тесно связано с национально-психологическими понятиями прекрасного, с традиционной системой мироощущения балийцев.

Среди мастеров современной скульптуры Бали в настоящее время все более возрастает число профессионалов. Их работы постоянно привлекают внимание, откладывает отпечаток на произведения непрофессиональных мастеров-земледельцев.

Скульптура Бали связана с конкретным культурно-историческим текстом эпохи, что обуславливает ее современность. Она находится в постоянном развитии, новые типы пластики рождаются в скульптуре Бали постоянно. Главной движущей силой творческого мышления мастеров издавна является "закон живой традиции",

но балийские мастера не подражают ему слепо, а "открывают" как бы заново традиционные художественные принципы и приемы.

Значимость произведений балийской пластики заключается в том, что она привносит в общиндонезийскую культуру духовные ценности народа, выработанные на протяжении столетий, и своей остро характерной пластической колорит, что несомненно обогащает традиционное народное искусство Индонезии в целом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. О культуре бронзы см. Чеснов В.Я. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976; Bernet-Kempers. Ancient Indonesian Art. Amsterdam, 1959; R.Goris, P.Drenkers. Bali. Atlas Kebudayaan. Djakarta, 1956.
2. Эти религии пришли на Индонезийский архипелаг как непосредственно из Индии, так и из других государств Южной Азии. Точное время их распространения остается предметом дискуссий. Наиболее ранние источники относятся к III-IV вв. н.э. /см. Бандиленко Г.Г. Культура и идеология средневековых государств Явы. Очерк истории VIII-XV вв. М., 1984, с. 38-40/.
3. Bernet-Kempers. Там же; Stutterheim W.F. Indian influences in old Balinese art. L., 1935.
4. По мнению В.Ф. Стюттерхейма, буддизм на Бали стал частью официальной индуистско-балийской религии, практикующей "освободительный культ" с целью избавления человека от сансары — вечного цикла возрождений. Stutterheim W.F. Там же, с.12.
5. Holt C. Art of Indonesia. Continuities and Change, N.Y., 1967, с. 168.
6. Для большинства балийцев Батара Шива является просто божеством высочайшего ранга, тогда как для индуистских жрецов Бали "это божество воплощает вострактную идею божественности, которая проникает всюду". Согласно этой концепции, Шива — источник всей жизни, остальные боги являются его проявлениями. Covarrubias M. Isle of Bali. N.Y., 1937, с.290-291.
7. В XI в. имел место межостровной союз, т.к. балийский принц Эрлангга /IOIO-IO49 гг./ женился на яванской принцессе, вследствие этого остров вошел /хоть и ненадолго/ в состав центрально-яванской империи Матарам.
8. За основу культурно-исторической периодизации древнего и раннесредневекового Бали нами взята система, разработанная В. Стюттерхеймом, являющаяся, с нашей точки зрения, наиболее

- обоснованной. Этот исследователь выделяет в культурной истории Бали три периода: индуистско-балийский /8-9 вв. н.э./, древне-балийский /10-12 вв. н.э./, средне-балийский /13-14 вв. н.э./.
- Stutterheim W.F. Там же, с. 35.
9. Geris R., Drenkers P. Там же, с. 81-91, 92-93, 155-156. Существует предположение, что изготовление крисов стало практиковаться на Бали после яванского завоевания, т.е. в XIV в.
10. До конца 20-го - начала 30-х гг. работа по вырезанию культовой скульптуры исполнялась бесплатно, рассматриваясь как почетная обязанность по отношению к общине. Начиная с 30-х гг. Бали стал быстро превращаться в огромную мастерскую по изготовлению скульптуры для туристов, что немедленно сказалось на укорененном отделении ремесла от сельского хозяйства и появлении на острове большого количества мастеров-профессионалов.
11. Stutterheim W.F. Там же.
12. Geris R., Drenkers P. Там же.
13. Covarrubias M. Там же.
14. Holt C. Там же.
15. Макаров К.А. О осуществлении и взаимодействии различных типов художественного творчества в век НТР. - Проблемы народного искусства. М., 1982, с. 3-4.
16. Парникель Б.Б. Некоторые вопросы балийской истории и культуры /по поводу одного издания/. - НАА. Вып. 2. М., 1967.
17. Lee Kheon Chey. Indonesia between Myth and Reality. L., 1976.
18. Некрасова М.А. Народное искусство как тип художественного творчества. - Искусство, 1981, № II, с. 10; Макаров К.А. Там же, с. 37.
19. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, с. 48.
20. Инв. 35665КП, тонированное дерево, выс. 37, 7 см. 60-е гг. XX в.
21. Инв. 35666КП, тонированное дерево, выс. 27,5 см. 60-е гг. XX в.
22. Вагнер Г.К. Проблема жанров..., с. 58.
23. Covarrubias M. Там же, с. 165.
24. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965, с. 37; Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 178-193; Семенова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 56-57.

25. Бахтин М.М. Там же, с. 37.
26. Он же, там же, с. 38.
27. Инв. 31671КП, выс. 23 см, тонированное дерево, 60-е гг. XX в.
28. Инв. 31672КП, выс. 24 см, тонированное дерево, 60-е гг. XX в.
29. Инв. 31670КП, выс. 27,2, тонированное дерево, 60-е гг. XX в.
30. Пропп В.Я. Там же, с. 192-193.
31. Бахтин М.М. Там же, с. 23.
32. Stutterheim W. F. Там же, с. 7.
33. Там же, с. 7.
34. Бандиленко Г.Г. Балийская мифология. - Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 151-152.
35. Bodrogi T. Там же, с. 100.
36. Инв. 6666, выс. 47,5, дерево, роспись, XIX в.
37. Hooykaas C. Kama and Kala. Materials for the Study of Shadow Theatre in Bali. Amsterdam, L. 1973, tab. 2-95.
38. Там же, табл. II, I3, I7, I9, 25, 33, 41, 42, 49, 62.
39. Маретина С.А. Современная и традиционная скульптура балийцев. - КНВИАО, СМАЭ, XXV 1969, рис. 3, № 1896-60.
40. Традиционная одежда жителей Явы и Бали в виде ткани, драпированной на теле наподобие узкой юбки, доходящей до щиколоток.
41. Маретина С.А. Там же, рис. 4, № 1587.
42. Там же, рис. 5, № 2318-15.
43. Инв. 7503ГВК, выс. 25 см, дерево, резьба, роспись, 70-е гг. XX в.
44. См. примечание 36.
45. Sztuka Wyspy Bali. Katalog Wystawy. Muzeum Archipelagu Nusantara w Warszawie. Rzeszow, 1975.
46. Holt C. Там же, с. 176; Covarrubias M. Там же, с. 186-187, табл. 8.
47. Там же, с. 186-187, табл. 8.
48. Servey G. The Servey collection of Indonesian art. - Art of Asia, sept.-oct., 1976; Ukiran- Ukiran rakjat Indonesia. Koleksi dr. Sukarno. Disusun oleh Dullah, Peking, 1961.
49. По наблюдениям М. Коваррубаса, одним из первых резчиков, начавших вырезать монохромную скульптуру реалистического типа,

- был Густу Нгурах Геде, живший в Пеметъятане. В 1930 г. этот мастер вырезал целую серию обнаженных женских фигурок из светлого мелко зернистого дерева. / Covarrubias M. Там же, с. 187/.
50. Это явление не могло не привести к некоторому снижению художественного уровня скульптур. Ухудшение качества резьбы было вызвано разными эстетическими критериями в оценке скульптуры европейцами и самими индонезийскими мастерами. Не случайно резчики были изумлены, когда в 20-30е гг. иностранцы покупали незаконченные и потому казавшиеся резчикам грубыми изделия, которые к тому же не были расписаны и покрыты лаком.
51. Некрасова М.А. Преемственность традиций - школа мастерства. - Искусство, 1975, № 7, с. II.
52. Она же. Канон в народном искусстве. - ДИ, 1971, № 5, с. 29.
53. Инв. 31637КП, выс. 26,5 см, дерево саво, кон. 70-х - начало 80-х гг. XX в.
54. Инв. 6656 П, выс. 60 см, дерево саво, 60-е гг. XX в.
55. Инв. 6388 П, выс. 53, черное дерево, 60-е гг. XX в.
56. Инв. 25560КП, выс. 22 см, сандаловое дерево, 60-е гг. XX в.
57. Инв. 31667КП, 81см x 27,2, дерево тик, начало 80-х гг. XX в.
58. Инв. 4505 П, 102 см x 54 см, дерево тик, конец 50-х - начало 60-х гг. XX в.
59. Инв. 6389 П, выс. 51 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.
60. Термин "стиль ваанг" вошел в научный обиход в I-й четверти XIX в., получив в современной индонезистике широкое употребление /Бандиленко Г.Г. Там же, с. 135/.
61. Инв. 3953П, выс. 55 см, дерево саво, конец 50-х гг. XX в.
62. Подробнее о стилизации лица Вишну см. Чукина Н.П. Балийская мелкая пластика в собрании ГМИИВ. - Сообщения ГМИИВ. Вып. У. М., 1972.
63. Holt C. Там же, табл. 142.
64. Там же, с. 176.
65. Ukiran-Ukiran. Там же, табл. 27.
66. Этим термином принято означать ритуальные изделия типа искусно изготовленных жертвоприношений или плетений, используемых во время культовых церемоний для украшения храмовых алтарей. Covarrubias M. Там же, с. 172-175, табл. 33.
67. Инв. 6390П, выс. 105 см, черное дерево, 60-70-е гг. XX в.

68. Инв. 6393П, выс. 48 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.
69. Инв. 6649 П, выс. 60,6 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.
- Инв. 6650 П, выс. 58,6 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.
70. Инв. 6341 П, выс. 68,5 см, дерево бенгава, конец 50-х гг. XX в.
71. Covarrubias M. Там же, табл. 8.
72. Там же, с. 317, с. 345-347.
73. Диск чакра один из атрибутов индусских божеств, в частности Шивы.
74. Инв. 6648 П, выс. 35 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.
75. Некрасова М.А. Преемственность традиций - школа мастерства. Там же, с. II.
76. Бернова А.А. Племенные верования малых народов Индонезии /кон. XIX - нач. XX вв./ - Символика культов и ритуалов народов Зарубежной Азии. М., 1980, с. 37, 46.
77. Инв. 31677П, выс. 11,5 см, галька, конец XIX - начало XX вв.
78. Инв. 31673П, выс. 16 см, галька, конец XIX - начало XX вв.
79. Инв. 31676П, выс. 14 см, галька, конец XIX - начало XX вв.
80. Holt C. Там же, табл. 148.
81. Инв. 7241 ГЗК, выс. 55 см, тонированное дерево, начало 80-х гг. XX в. Инв. 7501 ГЗК, выс. 91 см, дерево бенгава, конец 60-х - начало 70-х гг. XX в.
82. Парникель Б.Б. Введение в литературную историю Нусантару. М., 1980, с. 41, 58-59.
83. Инв. 6638, выс. 9,5 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.; Инв. 6639-П, выс. 7,5 см, черное дерево, 60-е гг. XX в.; Инв. 6640-П, выс. 4,5, черное дерево, 60-е гг. XX в.
84. Covarrubias M. Там же, с. 169.
85. Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодельного искусства. Там же, с. 50.
86. Инв. 31664КП, 31665КП, выс. 130 см, дерево панггял буая, 70-е гг. XX в.
87. Бандиленко Г.Г. Балийская мифология. Там же, с. 152.
88. Инв. 4400, выс. 34,5 см, дерево саво, конец 50-х гг. XX в.
89. Бандиленко Г.Г. Там же.
90. Инв. 4347-П, выс. 26 см, дерево саво, 50-е гг. XX в.
91. Инв. 6647П, выс. 104 см, дерево саво, 70-е гг. XX в.
92. Инв. 6397-П, 96 см x 37 см, дерево тик, 60-е гг. XX в.
93. Инв. 4330-П, выс. 50 см, дерево саво, 50-е гг. XX в.

94. Инв. 6628-П, выс. 34,5 см, дерево саво, 50-е гг. XX в.  
 95. Инв. 6394-П, выс. 29 см, дерево саво, 60-е гг. XX в.  
 96. Инв. 4343-П, выс. 30 см, дерево саво, 50-е гг. XX в.  
 97. Некрасова М.А. Проблемы индивидуального и коллективного в народном искусстве. - Искусство, 1975, № 12, с. 23.

СХЕМА I

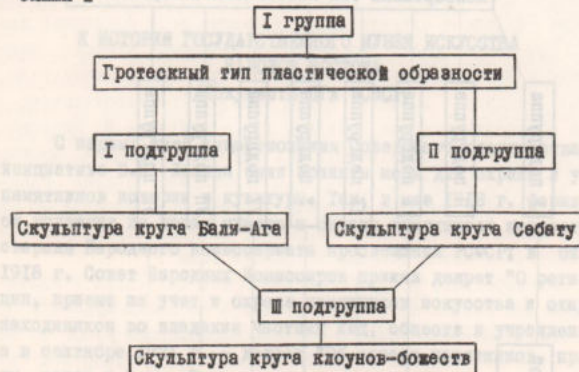


СХЕМА II

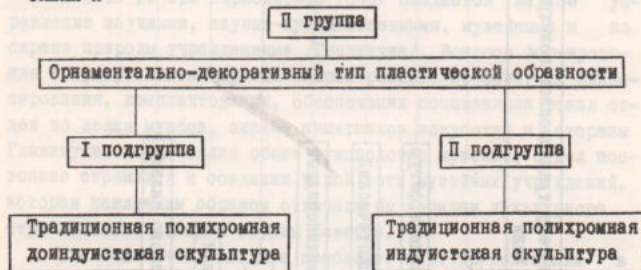
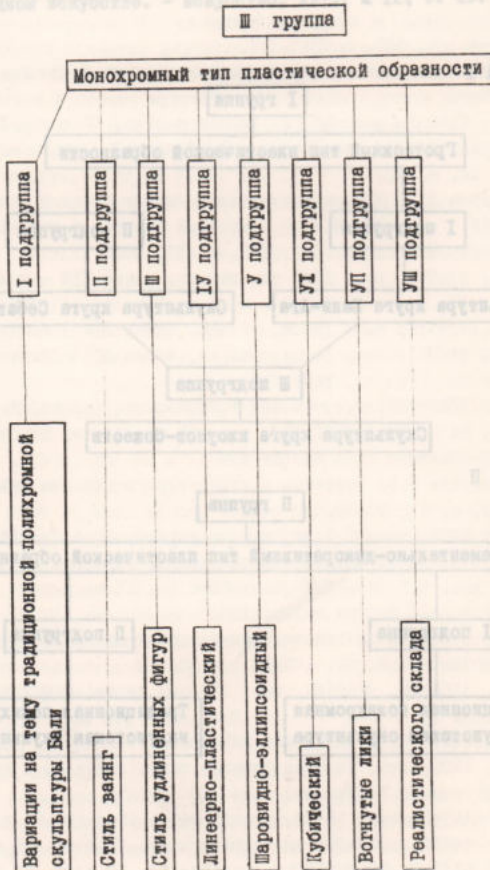


СХЕМА III



И.И. Ржижикова

К ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА  
/Документы ЦГА РСФСР/

С первых дней существования Советского государства по инициативе В.И. Ленина были приняты меры для охраны и учета памятников истории и культуры. Так, в мае 1918 г. формируется коллегия по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата просвещения РСФСР; в октябре 1918 г. Совет Народных Комиссаров принял декрет "О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений", а в сентябре 1921 г. - декрет "Об охране памятников природы, садов и парков".

В 1918 г. при Наркомпросе РСФСР создается Главное управление научными, научно-художественными, музейными и по охране природы учреждениями /Главнаука/. Вопросы формирования государственных музеев самого разного профиля, их финансирования, комплектования, обеспечения помещениями решал отдел по делам музеев, охране памятников искусства и старины Главнауки. Осуществляя общее руководство музеями, отдел постоянно стремился к созданию такой сети музейных учреждений, которая наилучшим образом отвечала бы задачам культурного строительства молодой страны Советов.

Это была очень сложная проблема, т.к. до революции в России практически не существовало цельной, стройной сети государственных музеев. /Из 150 музеев большая часть являлась частными коллекциями/. Национализированные по декрету Совнаркома ценности музейного значения необходимо было распределить по такому принципу, чтобы наиболее полно решить вопросы научно-исследовательской, просветительской и хранительской деятельности музеев.

Проблемы культурного строительства как составной части истории образования и формирования молодого Советского государства изучались многими авторами; был опубликован целый ряд документальных сборников<sup>1</sup>. Общим вопросам истории культурного строительства посвящены работы Д.М. Зак<sup>2</sup> и Н.Г. Машковца<sup>3</sup>. Непосредственно вопросам складывания музейной сети посвящен сборник "Труды..." Научно-исследовательского института музееведения<sup>4</sup>, Е.К. Зенц была защищена диссертация по теме "Музейное строительство в первые годы Советской власти". Существует целый ряд работ, посвященных истории образования и деятельности отдельных музеев Москвы, Ленинграда, других областей и городов, в том числе и Государственного музея искусства народов Востока. Это - статья Н.М. Ямпольской, посвященная 50-летию музея<sup>5</sup>; научно-популярная брошюра Н.С. Сычевой, в которой, наряду с освещением истории музеев, рассматриваются вопросы изучения восточного искусства по старине в целом<sup>6</sup>; статья И.О. Щадиной, носящая характер обзора документов по истории музея за ранние годы<sup>7</sup>.

Как известно, Государственный музей искусства народов Востока был создан по решению коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР 30 октября 1918 г. С первых же дней создания музея перед ним встало много задач, требующих безотлагательного решения и, пожалуй, одна из главных - отсутствие собственного, подходящего для хранения и экспозиции экспонатов, помещения. Этот вопрос не был решен удовлетворительно в течение целого ряда лет. Музей несколько раз переезжал, неоднократно был размещен в разных аданиях, разбросанных по всему городу. Некоторое время музей находился в нескольких комнатах здания Исторического музея, откуда переехал в помещение быв. музея Строгановского училища /см. док. № 2, 3/.

Несмотря на тяжелые условия существования, музейные сотрудники /их было всего три человека/ вели большую работу по комплектованию, научному описанию, хранению коллекций музея. Уже 22 сентября 1919 г. в нескольких залах Исторического музея открылась первая экспозиция Музея искусства Востока, на которой было представлено искусство Китая, Японии, Индии и Ирана. В 1924 г. отдел по делам музеев Главнауки отмечал пятилетие своей деятельности, и в связи с этим было решено провести в целом ряде музеев юбилейные выставки, в том числе

и в Музее искусства Востока. Выставка эта была организована в помещениях быв. музея Строгановского училища, где в то время размещался музей искусства Востока. Отдел по делам музеев оказывал большую помощь организаторам выставки в решении организационных и хозяйственных вопросов /см. док. № 4, 7-10/.

В истории музея были моменты, когда ему приходилось бороться за свое самостоятельное существование, т.к. неоднократно ставился вопрос о присоединении его к другим музеям целиком или же вообще о рассредоточении его коллекций среди нескольких музеев. Так, в 1923 г. была создана комиссия при отделе по делам музеев Главнауки НКП РСФСР по обследованию сети музеев, в задачи которой входила выработка плана реорганизации сети музеев. Эта комиссия предлагала Музею искусства Востока в числе ряда других музеев присоединить к Музею изящных искусств /см. док. № 5, 6/.

Более широкое представление о деятельности музея в первые годы его существования дают документы, хранящиеся в Центральном государственном архиве РСФСР. К сожалению, документов, относящихся непосредственно к Музею искусства Востока, сохранилось очень мало. В данную публикацию вошло десять документов, выявленных в фонде Главнауки Наркомпроса РСФСР /ф. 2307/ среди документов отдела по делам музеев /оп. 3/. Среди них - протоколы совещаний заведующих музеями, комиссия музейного отдела по обследованию сети музеев, ученой коллегии Музея искусства Востока, письма в музейный отдел по вопросам перевоза музея в новое помещение, распоряжение музейного отдела по выставочной деятельности.

Ко всем документам автором публикации составлены заголовки, т.к. у части документов они вообще отсутствовали, а у остальных не раскрывали содержания и не отвечали требованиям современного архивоведения. Многие документы брались в извлечении, о чем указывается в заголовке. Все документы имеют дату составления. В большинстве случаев даты были указаны непосредственно на документах, но были случаи, когда они устанавливались составителем публикации. Среди публикуемых документов часть подлинников, часть копий, имеется также заверенная копия. Передача текстов документов осуществлялась с уче-

том требований "Правил издания исторических документов в СССР" /М., 1969/. Строчные и прописные буквы передавались в соответствии с правилами современной орфографии. Все документы снабжены легендами, в которых указывались все элементы, кроме названия архива, где хранится фонд, т.к. выявление проводилось только в одном архиве - ЦГА РСФСР.

К публикации составлен научно-справочный аппарат: предисловие, список сокращений, примечания, в которые вошли комментарии, написанные на основе документов по теме, но не вошедших в публикацию, указатель музеев подведомственных Главнауке Наркомпроса РСФСР.

## ДОКУМЕНТЫ

### № I

Протокол заседания ученой коллегии Музея искусства Востока об образовании при музее покупочной комиссии.

8 декабря 1920 г.

Председательствовал: Ф.В. Гогель.

Присутствовали: К.Ф. Некрасов, М.М. Попов, Н.А. Шульга, Е.И. Боричевский.

Слушали: О желательности образования при музее покупочной комиссии.

Постановили: Принимая во внимание, что проведение покупок через покупочную комиссию отдела музеев и охраны памятников искусства и старины технически неудобно ввиду того, что эта комиссия может рассматривать предложения, делаемые музеем, лишь в порядке очереди, а также ввиду необходимости доставлять приобретаемые предметы в отдел, что при существующих условиях транспорта представляет большие затруднения и угрожает порчей предметов, а также ввиду состоявшегося по этому вопросу соглашения со старшим инспектором В.А. Никольским постановлено учредить покупочную комиссию музея в составе Ф.В. Гогеля, К.Ф. Некрасова, М.М. Попова.

Председатель коллегии.

Члены коллегии.

Подлинник за подлежащими подписями, за секретаря: Е. Боричевский.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 24. Машинопись. Заверенная копия.

### № II

Письмо директора Музея искусства Востока в музейный отдел Главнауки о переезде музея в новое помещение  
15 августа 1922 г.

По вопросу о перевозке Музея искусства Востока из здания Исторического музея в б. музей Строгановского училища сообщаем нижеследующее:

В настоящее время производится спешная очистка двух зал музея Строгановского училища для принятия туда коллекций Музея искусств Востока<sup>8</sup>. Одновременно с сим коллекции означенного музея укладываются для перевозки. Немедленно же по освобождении указанных зал в б. музее Строгановского училища и по получении необходимых для перевозки дополнительных ассигнований Музей искусства Востока будет перевезен.

Ввиду изложенного, Музей искусства Востока обращается в музейный отдел с настоятельной просьбой - с одной стороны, принять зависящие меры к ускорению отпуска необходимых для перевозки сумм /дополнительная смета в 29.500 руб. в дензнаках 1922 г./ и освобождению помещения, с другой стороны - в постановлении относительно оставления Музея искусства Востока в занимаемом им помещении впредь до осуществления этих двух условий, необходимых для его перевозки.

Заведующий музеем: Ф. Гогель.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205. л. 20. Машинопись. Подлинник.

### № III

Заявление директора Исторического музея Н.М. Щеготова в музейный отдел Главнауки о срочном вывозе Музея искусства Востока из здания исторического музея.

21 сентября 1922 г.

Более полугодом тому назад заведующим музейным отделом было дано определенное и настойчивое распоряжение хранителю музея Ars Asiatica о срочном вывозе означенного музея из здания Российского исторического музея - до сих пор это распоряжение не приведено в исполнение. Так как мотивы вывоза были уже неоднократно доложены и обсуждены в президиуме музейного отдела, я считаю возможным не излагать их здесь в третий раз

и убедительно прому музейный отдел об исполнении вышеописанного распоряжения.

Директор: Щеголов.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 19. Машинопись. Подлинник.

№ IV

Из протокола совещания заведующих музеями по поводу празднования пятилетнего юбилея музейного отдела Главнауки

28 марта 1923 г.

Присутствовали: председатель Н.Г. Машковцов, А.А. Бахрушин, Н.В. Гиляровская, С.П. Григоров, Ф.В. Гогель, Н.Т. Жегин, С.И. Лобанов, С.И. Калитанов, С.В. Моргачев, Б.Н. Терповцев, А.М. Скворцов.

Слушали: Сообщение Н.Г. Машковцева о заседании издательской комиссии 5-го юбилея музейного отдела и планах ее по организации выставок в музеях.

Постановили: I. Подготовить выставки в музеях:

- 1/ В Третьяковской галерее - произведения Рокотова;
- 2/ Историческом музее - а/ выставка экскурсионного отдела;  
б/ выставка автографов;
- 3/ I и II Музей новой западной живописи - соединенные выставки из произведений того и другого музея. Сезанна, Гогена и Ван Гога.
- 4/ Музей фарфора - выставка фарфора по заводам и открытие отделов английского и французского фарфора;
- 5/ Театральный музей - выставка в память Островского;
- 6/ Музей иконописи и живописи - открытие живописного отдела;
- 7/ Музей декорационного искусства - выставка материалов театральных постановок за последние 5 лет;
- 8/ Музей искусства Востока - выставка японских гравюр...» 9

Председатель.

Секретарь.

Ф. 2307, оп. 3, д. 27, л. 23. Машинопись. Копия.

» Опущены пункты 2-3 об издании каталогов и научно-популярных изданий и организации выставки по деятельности музейного отдела.

№ V

Из протокола заседания комиссии при отделе по делам музеев Главнауки Наркомпроса РСФСР по обследованию сети музеев<sup>10</sup>.  
16 октября 1923 г.

Председатель: Н.И. Трудяка.

Присутствовали: Н.Г. Машковцев, С.П. Григоров, А.В. Бахрушинский, В.А. Никольский, М.О. Баскин, П.И. Карпов и представители Наркомфина В.Е. Балихин и И.В. Френкель.

Слушали: I. С.П. Григоров докладывает план музейного отдела о сокращении сети музеев по городу Москве и по провинции. По Москве предложено уничтожить как самостоятельные единицы 9 музеев, путем слияния их с более крупными, часть же совершенно ликвидировать их. По провинции путем переноса содержания музеев на местные средства или их слияния с другими, предполагается сократить сеть музеев на 18 учреждений и дополнить ее 4-мя новыми учреждениями, сократить таким образом существующее количество провинциальных музеев на 14. По заслушании доклада С.П. Григорова комиссия приступает к рассмотрению списка музеев-усадб и музеев-монастырей г. Москвы и Московской губернии.

Постановили: Рассмотрев список усадб и музеев-монастырей, комиссия определила оставить в списке поименованные в нем учреждения, за исключением нижеследующих из них в отношении которых постановили:

- 1/ Петровский дворец. - в виду передачи Петровского дворца в пользование Академии воздушного флота, возложить расходы по его содержанию на Академию, оставив на центральном органе НКП наблюдение за ремонтными работами во дворце.
  - 2/ Музей старой Москвы - Музей старой Москвы слить с Историческим музеем, исключив его из списков музеев как самостоятельное учреждение.
  - 3/ Музей искусств Востока. - Музей искусств Востока слить с Музеем изящных искусств, по окончании необходимого ремонта и оборудования в здании Музея изящных искусств...»
- Председатель: Н. Трощакая.  
Секретарь: Боровнин.

Ф. 2307, оп. 3, д. 37, л. 9. Машинопись. Подлинник.

» Опущены пункты 4-18 о других музеях.



№ VI

Из списка музеев по городу Москве с указанием исключенных из списков, снятых с госснабжения, переименованных и вновь внесенных.

16 октября 1923 г. II

I. Исключенные из списков музеев, как самостоятельные учреждения, содержащиеся на госснабжении, всего II /одиннадцать/ музеев.

1/ Музей старой Москвы - слит с Историческим музеем.

2/ Музей искусства Востока, 3/ Музей старой западной живописи, 4/ Музей института классического Востока, 5/ Музей быв. Брокера - слиты с Музеем изящных искусств.

6/ Естественно-исторический музей в с. Михайловском - слит с областным музеем.

7/ Музей декоративной живописи - быв. оперы С. Зимина - слит с музеем им. Бахрушина.

8/ Хранилища Государственного музейного фонда - слиты 4-е хранилища в одно Центральное хранилище музейного фонда...\*

Ф. 2307, оп. 3, д. 37, л. 21. Машинопись. Копия.

№ VII

Распоряжение музейного отдела Главнауки Историческому музею о выдаче во временное пользование ряда экспонатов в Музей искусства Востока.

17 мая 1924 г.

Отдел по делам музеев Главнауки Наркомпроса предлагает в срочном порядке предоставить на выставку памятников искусства Востока, устраиваемую отделом при музее Ars Asiatica - миниатюры, шелковый ковер и лицевые рукописи из коллекции П.И. Щукина, ткань из собраний Уварова. Открытие выставки должно состояться 25-го сего месяца, ввиду чего необходимо выдачу указанных произведений во временное пользование произвести безотлагательно хранителям музея Ars Asiatica - Ф.В. Гоголю или М.М. Попову.

Заведующий отделом по делам музеев: Троцкая.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 4. Машинопись. Подлинник.

\* Опущены пункты 2-4 о других музеях.

№ VIII

Распоряжение музейного отдела Главнауки Музею новой западной живописи /I отделение/ о выдаче во временное пользование ряда экспонатов в Музей искусства Востока.

17 мая 1924 г.

Отдел по делам музеев Главнауки Наркомпроса предлагает в срочном порядке предоставить на выставку памятников искусства Востока, устраиваемую при музее Ars Asiatica - II произведений живописи Дальнего Востока. Открытие выставки должно состояться 25-го сего месяца, ввиду чего необходимо выдачу указанных произведений во временное пользование произвести безотлагательно хранителям Ars Asiatica - Ф.В. Гоголю или М.М. Попову.

Заведующий отделом по делам музеев: Троцкая Н. Ученый секретарь: Кивман И.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 3. Машинопись. Подлинник.

№ IX

Распоряжение музейного отдела Главнауки Государственному хранилищу музейного фонда о выдаче во временное пользование ряда экспонатов в Музей искусства Востока.

17 мая 1924 г.

Отдел по делам музеев Главнауки НКП предлагает в срочном порядке предоставить на выставку памятников искусств Востока, устраиваемую отделом при музее Ars Asiatica - статуэтку китайскую из горного хрусталя, голубе - из ягтаря, один ковер маленский молитвенный огурдуалинский, 2 коврика персидских, I средне-азиатский, I печать китайскую из шивовика.

Открытие выставки должно состояться 25-го сего месяца, ввиду чего необходимо выдачу указанных произведений во временное пользование произвести безотлагательно хранителям музея Ars Asiatica - Ф.В. Гоголю или М.М. Попову.

Заведующий отделом по делам музеев: Троцкая.

Ученый секретарь: Кивман.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 2. Машинопись. Подлинник.

## № I

Распоряжение музейного отдела Главнауки гравирному кабинету Румянцевского музея о выдаче во временное пользование японских гравюр в Музей искусства Востока.

17 мая 1924 г.

В Румянцевский музей /гравирный кабинет/. Ввиду устраниваемой отделом по делам музеев Главнауки НКП выставки искусств Востока при музее Ars Asiatica необходимо предоставить во временное пользование японские гравюры, по отбору хранителями музея Ars Asiatica - Ф.В. Гоголем или М.М. Поповым. Отбор и выдачу предлагается произвести в срочном порядке, т.к. открытие выставки назначено на 25 мая с.г.

Заведующий музейным отделом: Троцкая.

Ученый секретарь: Кизман.

Ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. I. Машинопись. Подлинник.

## ПРИМЕЧАНИЯ

I. Из истории строительства Советской культуры. Документы 1917-1918 гг. М., 1964.

Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М., 1973.

Музейное дело в СССР. М., 1974.

2. Вак Л.М. История изучения Советской культуры. М., 1981.

3. Мамковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры. М., 1982.

4. История музейного дела в СССР. - Труды НИИ музееведения. - М., 1957.

5. Ямпольская Н.М. 50 лет Государственному музею искусства народов Востока. - НАА, 1968, № 6, с. 219-222.

6. Сычева Н.С. Из истории изучения восточного искусства в СССР. М., 1977.

7. Шадрин И.О. Документы архива ГМИНВ за 1919-1924 гг. - Научные сообщения ГМИНВ. Вып. ХЛII. М., 1986, с. 147-164.

8. Предоставленное в 1922 г. для Музея искусства Востока помещение быв. музея Строгановского училища было явно недостаточным для полного размещения всех коллекций музея и развертывания экспозиции. Поэтому уже тогда ставился вопрос о предоставлении музея дома № 4 в Даштеевском переулке, который

представлял собой выдающийся памятник гражданского водчества Москвы начала XIX в. и отвечал требованиям, необходимым для размещения музея /ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 29-а/.

9. Ко времени решения музейного отдела об открытии в Музее искусства Востока выставки японской гравюры часть помещений музея в здании быв. музея Строгановского училища была занята хранилищами Государственного музейного фонда. В собрании музея насчитывалось более ста листов японских гравюр, из которых большинство предложенных для выставки было уже смонтировано. Для успешной экспозиции выставки необходимо было приспособить помещения под выставочные залы, смонтировать еще 40 листов гравюр, издать каталог будущей выставки /ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 3, д. 205, л. 7-8/.

10. Комиссия была создана 25 сентября 1923 г. /распоряжение по Главнауке № 48/, в составе председателя - зав. отделом по делам музеев Н.И. Троцкой, сотрудников отдела и представителей соответствующих музеев. В задачи деятельности комиссии входило обследование всех подведомственных отделу учреждений, выработка общего заключения и предложений по реорганизации сети музеев. Комиссии предоставлялось право привлекать для обследования отдельных учреждений квалифицированных работников соответствующих специальностей /ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 3, д. 37, л. 6/.

11. Дата создания этого документа установлена составителем публикации. "Список музеев..." был составлен в результате деятельности комиссии по обследованию сети музеев при Главнауке Наркомпроса РСФСР, а так как заседание комиссии по данному вопросу состоялось 16 октября 1923 г. /см. док. № 5/, то можно датировать этим числом и "Список музеев..."

## УКАЗАТЕЛЬ МУЗЕЕВ, ПОДВЕДОМСТВЕННЫХ ГЛАВНАУКЕ НАРКОМПРОСА РСФСР

Естественно-исторический музей в с. Михайловском - док. № 6  
Исторический музей - док. № 2-7  
Музей быв. Брокера - док. № 6  
Музей им. Бахрушина - см. Театральный музей  
Музей декоративной живописи быв. Оперы С. Зимина - см. Музей декорационного искусства  
Музей декорационного искусства - док. № 4  
Музей изящных искусств - док. № 5, 6

Музей иконописи и живописи - док. № 4  
 Музей института классического Востока - док. № 4  
 Музей искусства Востока - док. № I-10  
 I Музей новой западной живописи - док. № 4, 8  
 II Музей новой западной живописи - док. № 4  
 Музей старой западной живописи - док. № 6  
 Музей старой Москвы - док. № 5, 6  
 Музей Строгановского училища - док. № 2  
 Музей фарфора - док. № 4  
 Петровский дворец - док. № 5  
 Румянцевский музей - док. № 10  
 Театральный музей - док. № 4  
 Третьяковская галерея - док. № 4  
 Ars Asiatica - "См. Музей искусства Востока"

#### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

быв. - бывший  
 ГМИИВ - Государственный музей искусства народов Востока  
 д. - дело  
 Главнаука - Главное управление научными, научно-художественными, музейными и по охране природы учреждениями Наркомпроса РСФСР  
 л. - лист  
 НКП РСФСР - Народный Комиссариат Просвещения РСФСР /Наркомпрос/  
 оп. - опись  
 с.г. - сего года  
 ф. - фонд  
 ЦГА РСФСР - Центральный государственный архив РСФСР

Н.С. Сычева

#### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Государственный музей искусства народов Востока  
 в 1984 г.

В 1984 г. деятельность Государственного музея искусства народов Востока была направлена на практическое освоение нового здания музея на Суворовском бульваре, 12-а. Помещения бывшего музея на Обуха, 16, нуждались в срочном ремонте, после чего в них предполагалось провести незначительные перестройки по приспособлению их под фондохранилища и реставрационные службы. В связи с этим залы на Обуха, 16, функционировали только до конца августа и в них было организовано всего шесть выставок: две большие экспозиции по искусству Советского Востока - "Шедевры древнего и средневекового искусства Таджикистана" и "Декоративно-прикладное искусство Киргизии XIX-XI веков", а также четыре выставки, посвященные искусству Индонезии, Шри Ланки, Кореи, известного китайского художника Ци Байши.

Новое здание начало работать 16 мая 1984 г., когда в выставочном комплексе открылась выставка "Творчество Р. Хачатряна". Залы постоянной экспозиции из-за отсутствия проекта художественного решения и оборудования были отданы под юбилейную выставку "Творчество Н.К. Рериха /к 110-летию со дня рождения/ и С.Н. Рериха /к 80-летию со дня рождения/" и "Ковровое искусство Азербайджана".

Всего в течение 1984 г. музей показал 12 выставок. Особый интерес зрителей вызвали выставки произведений Н.К. и С.Н. Рерихов, современного изобразительного искусства Китая, древнего и современного искусства Вьетнама.

Из фондов музея была сформирована выставка советской живописи, которая с успехом экспонировалась в Кабуле.

предшествующие годы. Закрытие лектория серьезно осложнило лекционную работу.

Особо пристальное внимание уделялось учетно-хранительской деятельности. Под некоторые хранилища были выделены дополнительные площади /помещение лектория и один из выставочных залов в старом здании музея/. Был принят ряд мер по улучшению условий хранения и учета изделий из драгметаллов. В это же время музей вплотную приступил к реинвентаризации своих коллекций и инвентаризации библиотечного фонда.

#### ХРОНИКА

Н.С. Сичева

- 27 декабря 1983 г. - Выставка "Шедевры древнего и средневекового искусства Таджикистана" /совместно с ИВ АН СССР и Институтом истории им. А. Дониша/  
- 21 мая 1984 г.
- 20 января - 13 марта 1984 г. - Выставка "Искусство Индонезии" /из собрания ГМИНВ/. Автор Чукина Н.П.
- 16-31 марта 1984 г. - Выставка "Искусство острова Шри Ланка" /из собрания ГМИНВ/. Авторы Ганезская Э.В. и Сахаров П.Д.
- 13 апреля - 4 июля - Выставка "Творчество Ци Байши" /из собрания ГМИНВ/. Автор Кузьменко Л.И.
- апрель - Доклады на Всесоюзной конференции "XII Крупновские чтения":  
1. Лесков А.И. "Итоги трехлетних работ Кавказской археологической экспедиции"  
2. Носкова Л.М. "Раскопки Ново-Вочепийского городища"  
3. Днепровский К.А. "Новые материалы эпохи бронзы из Уляпского курганного могильника"
- апрель - Доклад Сахарова П.Д. "Некоторые формы геоглифов в Махабхарате и ранних пуранах" на расширенном заседании

- сектора Юго-Восточной Азии по проблемам интерпретации традиционного индийского текста в ЛО ИВ АН СССР
- 16 мая - 28 августа - Выставка "Творчество Р. Хачатряна"
- 12 июня - 12 августа - Выставка "Декоративно-прикладное искусство Киргизии XIX-XX веков" /из собрания ГМИИВ, Государственного музея изобразительных искусств Киргизской ССР и Омского областного историко-краеведческого музея/. Авторы - Сычева Н.С. и Мясина М.Б.
- июль-август - Участие в работе совместной советско-монгольской историко-культурной экспедиции сотрудника музея Войтова В.Е.
- июль-октябрь - В Адыгейской автономной области Краснодарского края работала Объединенная Кавказская археологическая экспедиция музея
- август-сентябрь - Экспедиция в Азербайджанскую ССР /Чирков Д.А. - начальник экспедиции, Войтов В.Е. - член экспедиции/ и Грузинскую ССР /Лидов А.М. - начальник экспедиции, Чирков Д.А. - член экспедиции/ по выявлению и приобретению произведений народного декоративно-прикладного искусства
- 5-16 сентября - Выставка "Искусство Кореи" /графика/. Корейская Народно-Демократическая Республика. Автор - Елисеева И.А.
- II сентября - I октября - Выставка "Древнее и современное искусство Вьетнама" /скульптура, живопись/. Социалистическая Республика Вьетнам. Автор - Сорокин Г.М.

- сентябрь - Доклад Бобылевой И.М. "Собрание арабских рукописей из фондов ГМИИВ" на сессии Центральной комиссии по координации научных исследований в области востоковедения в Ташкенте
- сентябрь - Доклад Сахарова П.Д. "Мотив борьбы божества с быком в пуранах" на заседании III школы молодых востоковедов в Звенигороде
- сентябрь - Доклад Лескова А.М. "Горные и степные племена Северо-Западного Кавказа в эпоху раннего железа" на Всесоюзной археологической конференции "Взаимоотношения горных и степных регионов" в Душети
- сентябрь - октябрь - Археологическая экспедиция на Кара-тепе в Старый Термез /Узбекская ССР/ с участием сотрудника музея Ксенофонтовой И.В.
- сентябрь-октябрь - Экспедиция в Бурятскую АССР и Читинскую область по выявлению и приобретению произведений народного декоративно-прикладного искусства в составе Коренько В.А. - начальник экспедиции и Никишиной Д.Д. - член экспедиции
- сентябрь-ноябрь - Участие в работе археологической экспедиции в Падкенде сотрудника музея Наймарка А.И.
- 10-29 октября - Выставка "Современное изобразительное искусство Китая". Китайская Народная Республика. Авторы - Кузьменко Л.И. и Шмотикова Л.А.
- 23 октября, с переходом на 1985 г. - Выставка "Творчество Н.К. Рериха /к 110-летию со дня рождения/ и С.Н. Рериха /к 80-летию со дня рождения/" /из собрания ГМИИВ и С.Н. Рериха/. Автор - Румянцова О.В.
- 24 октября-2 декабря - Выставка "Ковровое искусство

Азербайджана" /из собрания Государственного музея азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства/.

24-27 октября

- Конференция "Художественное творчество Н.К. и С.Н. Рерихов". От музея с докладами выступили:

1. Румянцев О.В. "Становление творческого кредо Н.К. Рериха" /по письмам В. Антокольского/
2. Карпова Н.К. "Творчество С.Н. Рериха"

2-19 ноября

- Выставка "Аджирская миниатюра". Алжирская Народная Демократическая Республика. Автор Берзина С.Я.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

М.М. Бронштейн.	Скульптурный декор на древнеберингоморских /древнеэскимосских/ изделиях из кости .....	7
Э.В. Ганевская.	Опыт анализа композиции буддийской металлической скульптуры с применением янгр из трактата "Шильпа пракаша" .....	24
Н.А. Гошева.	Резьба по дереву в системе архитектурного декора средневековых храмов Луангпхабанга .....	37
Н.А. Гошева.	Традиционная скульптура Лаоса /По материалам выставки "Искусство Лаоса", 1982 г./ .....	57
М.Б. Кохан.	О некоторых видах храмовой деревянной скульптуры Северного Вьетнама .....	67
П.А. Куценков.	Процесс стилиобразования в искусстве Западного Судана .....	76
П.А. Куценков.	Скульптура йоруба из собрания ГМИНВ ....	96
Э.Н. Никитина.	Традиционная бенгальская скульптура ....	102
П.Д. Сахаров.	К вопросу атрибуции грех индийских каменных скульптур из коллекции ГМИНВ .....	142
Н.С. Сычева	Новые поступления произведений народного декоративно-прикладного искусства с территории Омской области ....	149
Н.П. Чукина.	К вопросу о типах пластической образности современной деревянной скульптуры Бали /По материалам собрания ГМИНВ/ .....	158

И.И. Рышкова.	К истории Государственного музея искусства народов Востока /Документы ЦПА РСФСР/ .....	193
Н.С. Сычева.	Научная жизнь. Государственный музей искусства народов Востока в 1984 г. ....	205
Х р о н и к а.	.....	209

**Государственный  
музей искусства  
народов Востока**  
 № 55185

Подписано к печати 09.11.88. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная №1  
 Печать офсетная. Иллюстрации отпечатаны по высокой печати  
 на мелованной бумаге. Усл. п.л. 13,5 +2,5 вкл. Усл. кр.-отг. 16,38  
 Уч.-изд.л. 14,95. Тираж 295 экз. Зак. 331. Цена 1р. 10к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
 издательство "Наука"  
 Главная редакция восточной литературы  
 103051, Москва К-51, Цветной бульвар 21

3-я типография издательства "Наука"  
 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

6.000

~~1 р. 10 к.~~